



Classe di Lettere

Corso di Perfezionamento in Letterature e filologie moderne

Tesi di Perfezionamento in Letteratura italiana

XXXI ciclo

Memoria, imitazione e la costruzione del canone poetico tra Sette e Ottocento

Relatrice: prof.ssa Lina Bolzoni

Candidata: dott.ssa Ida Duretto

Anno Accademico 2019-2020

Indice

Introduzione	4
Capitolo primo	
All'origine di un canone: i «quattro poeti»	21
I. «Oltre il Canzoniere del Petrarca»: Simone Occhi e il <i>Rimario</i> di Girolamo Ruscelli	24
II. <i>Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso</i>	34
III. Quattro «imitator sovrani»	44
Capitolo secondo	
Leggere i classici: dal <i>Parnaso italiano</i> alla <i>Biblioteca portatile del Viaggiatore</i>	52
I. Il <i>Parnaso italiano</i> di Andrea Rubbi	55
II. La <i>Collezione dei Classici italiani</i> di Giovanni Rosini	63
III. Edizioni tascabili dei «quattro poeti»	77
Capitolo terzo	
Raccontare l'imitazione: due autobiografie a confronto	82
I. «I primi sorsi di poesia a spese dello stomaco»: Alfieri e il suo 'Ariostino'	84
II. «I miei primi Maestri»: Lorenzo Da Ponte e i classici a memoria	92
III. «M'inondai il cervello di versi»: Alfieri e l'imitazione	104

Capitolo quarto

Memoria e identità: il dibattito classico-romantico	117
I. Identità nascoste (ma non troppo): il caso di Pietro Bagnoli	120
II. Ludovico di Breme e una antica genealogia per i romantici	135
III. Pietro Giordani: memoria poetica di «un italiano»	146

Capitolo quinto

Conoscere, tradurre e imitare: Leopardi, Madame de Staël e Giordani	158
I. «Sufficit talem amicum habuisse»	159
II. Leopardi e Madame de Staël: memoria e traduzione	174
III. «Scire nostrum est reminisci»	186
IV. Ricordando Angelica. Leopardi e i «quattro poeti»	202

Bibliografia	209
--------------	-----

Introduzione

In un articolo ‘semischerzoso’ del 1882, Vittorio Imbriani polemizzava contro «la mania della cosiddetta ricerca delle fonti». Preoccupato che la contemporanea moda di segnalare ogni somiglianza tra gli scrittori italiani e quelli oltramontani finisse per sminuire l’originalità, e quindi il valore, delle loro opere, relegandole al rango di centoni, di raffinati intarsi di tessere straniere, il critico osservava:

Non possono esser casuali quegli’incontri? La stessa situazione non può aver suggerito il pensiero stesso? Ed, al postutto, cosa detrarrebbe al merito d’un componimento, che vi fossero, qua e là, alcune reminiscenze delle letture fatte dall’autore? Provverebbero solo la sua coltura, ecco! Ma si sa, che le letture e gli studii, come le impressioni naturali e l’esperienza della vita, depongono in noi tanti germi, che poi germogliano e fioriscono e fruttificano. Nessuno scrittore mai ha lavorato senz’attinger da altri: il pensiero più originale, anch’esso deve precedere da un pensiero precedente; l’immagine più fresca e spontanea ricorda a noi qualche altra immagine.¹

Chiamava dunque in causa due specifiche categorie concettuali, che andava più avanti a spiegare nel dettaglio: l’«incontro» e la «reminiscenza». L’incontro veniva definito come una coincidenza di modalità espressive, che non presuppone alcuna relazione diretta tra due testi: «può essere meramente *fortuito*, *casuale*; può essere anche fatale, necessario,

¹ VITTORIO IMBRIANI, *Incontri, reminiscenze, imitazioni, plagi*, in IDEM, *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1907, pp. 350-358: pp. 350-351. Pubblicato sul «Giornale napoletano della domenica», anno I, n. 24, 11 giugno 1882. Cfr. *Studi su Vittorio Imbriani*, a cura di Rosa Franzese ed Emma Giammattei, Napoli, Guida, 1990; per una analisi di questo passo, si veda in particolare il contributo di FRANCESCO SPERA, *L’interferenza dei generi. Poesia e narrativa nell’opera di Vittorio Imbriani*, pp. 277-289: 286-289.

perché la natura, quando *eripitur persona, manet res*, trae sempre le medesime *voces pectore ab imo*».

Più interessanti sono le reminiscenze, che presuppongono nell'autore una conoscenza dell'opera antecedente, ripresa in maniera del tutto involontaria: «sono frutto inevitabile della coltura, e prova, che questa coltura è divenuta succo e sangue dello scrittore: sono la disperazione dell'artista quando per avventura se ne accorge e vuol farle sparire e muta spesso ed innova e falsa e guasta per cancellarle». Quando invece la reminiscenza è «accolta, careggiata, voluta», si può parlare a tutti gli effetti di «citazione» o di «allusione».²

Rifacendosi a una serie di *topoi* umanistici, Imbriani metteva così in luce l'impossibilità per ogni scrittore di prescindere dalla tradizione, il cui nutrimento, una volta assimilato attraverso la lettura, diviene parte delle sue cellule, i cui semi non possono che germogliare nella mente e fruttificare; nella consapevolezza dei rischi della 'coltura' – i cui segnali risultano indelebili, nonostante i tentativi disperati dell'autore di camuffarli – sembrava dunque volere assolvere i moderni poeti italiani dall'accusa di avere pedissequamente imitato, plagiato, i loro contemporanei oltremonte, considerando che né le inevitabili reminiscenze né, tantomeno, i fortuiti incontri possono intaccare in alcun modo il valore dell'opera d'arte. L'«imitazione» veniva infine ben distinta dal «plagio»: la prima definita con l'immagine evocativa del «faccettare a brillante il rozzo diamante», appropriazione legittima di chi aggiunge «lavoro proprio al pensiero od alla immagine altrui» e spesso li migliora, o contribuisce a mettere in evidenza qualche aspetto che prima non risaltava, mentre il plagio è, al contrario, un furto mal dissimulato e privo di ogni componente positiva di arricchimento.³

² Ivi, pp. 356-357.

³ Ivi, p. 358.

È interessante notare la tangenza di simili argomentazioni con quelle espresse, nell'ambito del dibattito classico-romantico, da Giacomo Leopardi: a Madame de Staël, che esortava gli italiani a conoscere le contemporanee letterature straniere, per poi scegliere liberamente tra vari modelli, antichi o moderni, quali utilizzare – affermando che «*conoscere non trae punto seco la necessità d'imitare*» –,⁴ il poeta rispose, in una lettera alla «Biblioteca italiana», che, al contrario, conoscere «giunge a tanto da rendere il non imitare poco men che impossibile».⁵ Leopardi sottolineava l'impossibilità di scindere il nesso che lega l'imitazione alla memoria: i moderni non possono imitare direttamente la natura, come avveniva per gli antichi, che non avevano modelli:

Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi (se v'ha chi tenga il contrario getti questa lettera che è di un mero pedante) perchè essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato [...].⁶

⁴ ANNA LUISA STAËL-HOLSTEIN, *Risposta alle critiche mossele. «Biblioteca italiana», giugno 1816*, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, Bari, Laterza, 1975, I, pp. 64-67: p. 65. Cfr. *Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati*, tomo II, anno primo, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, Aprile Maggio e Giugno 1816, pp. 417-422: p. 418.

⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, in IDEM, *Poesie e Prose*, II, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1988, pp. 434-440: p. 440.

⁶ Ivi, pp. 437-438. Cfr. anche GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in IDEM, *Poesie e prose*, II, cit., pp. 347-426: pp. 386-387: «[...] appena mi si lascia credere che in questi tempi altri possa cogliere il linguaggio della natura, e diventare vero poeta senza il sussidio di coloro che vedendo tutto il dì la natura scopertamente e udendola parlare, non ebbero per esser poeti, bisogno di sussidio».

Il poeta moderno deve inevitabilmente tenere conto della tradizione, poiché «non si può scrivere senza aver letto, e quello che era possibile ai giorni d'Omero è impossibile ai nostri»;⁷ la sua sarà dunque una imitazione di secondo grado, indiretta. Se non è possibile fare a meno di leggere – e di imitare ciò che si legge – è necessario operare una rigida selezione dei testi e degli *Auctores* di riferimento, costruendo la propria memoria sui classici, greci, latini e italiani. Conoscere gli scrittori del nord, come proponeva Madame de Staël, significava invece esporsi al rischio di introdurre nella propria produzione artistica quelle «reminiscenze» d'oltralpe di cui anni dopo – ma riferendosi precisamente agli autori di questa stagione della letteratura italiana – scriverà Imbriani. Per illustrare la sua teoria, e le differenze tra le varie tipologie di intertestualità, il critico utilizza esempi tratti proprio dai testi di Leopardi; appare significativo che in questo caso siano programmaticamente riscontrate soltanto le tangenze – fortuite, inconsapevoli o studiate – con autori italiani precedenti, escludendo gli stranieri.⁸

Il punto chiave della critica leopardiana a Madame de Staël consiste nel sottolineare la funzione ambivalente della memoria, necessaria alleata, ma anche pericolosa nemica dello scrittore, un'idea che ritorna – e non può trattarsi, in questo caso, che di un «incontro» –⁹ negli ammonimenti di Imbriani agli studiosi di poesia italiana. In entrambi i casi si invitano i propri interlocutori a non trascurare che ogni opera letta, imparata,

⁷ LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, cit., p. 439.

⁸ Cfr. IMBRIANI, *Incontri, reminiscenze, imitazioni, plagii*, cit., p. 351: «Ma, se si possono scoprire, dunque, somiglianze e riscontri fra' nostri grandi scrittori moderni e gl'inghilesi ed i tranzeschi ed i galli, figuriamoci quante e quali ce ne hanno da essere fra essi ed altri scrittori italiani precedenti! Ed io, più per ischerzo che per altro, voglio dar qui un saggio di simili incontri o reminiscenze o imitazioni. [...] Per oggi, mi limiterò a dir qualcosa, disordinatamente, di alcune reminiscenze od imitazioni, adocchiate, scartabellando il Leopardi».

⁹ La lettera leopardiana fu infatti pubblicata per la prima volta postuma, nel volume degli *Scritti vari* del 1906 (cfr. LEOPARDI, *Poesie e prose*, II, cit., p. 1411), così come il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (cfr., ivi, p. 1402), anni dopo l'articolo di Imbriani.

‘ruminata’ diviene inevitabilmente materiale pronto per l’imitazione, sia essa consapevole o del tutto involontaria.

L’importanza del ruolo giocato dalla memoria all’interno del processo creativo è stata a lungo trascurata dalla critica, come ha messo in rilievo Lina Bolzoni, a proposito del dibattito sull’imitazione tra Quattro e Cinquecento:

A me sembra che nella nostra tradizione di studi sia rimasto in ombra un elemento di non secondaria importanza, qualcosa di simile alla lettera rubata di Edgar Allan Poe, uno di quegli oggetti che, come ha scritto Marcel Proust, «sfuggono alle perquisizioni più minuziose, e che semplicemente sono esposti agli occhi di tutti, passando inosservati, su un caminetto» (Proust 1964, pp. 418-419). La nostra lettera rubata è, a mio parere, la memoria.¹⁰

A partire da tali premesse e dagli importanti studi sul tema, che si riferiscono in particolar modo alla cultura rinascimentale,¹¹ questa tesi intende indagare il rapporto tra memoria, imitazione e costruzione del canone poetico in un periodo altrettanto cruciale della storia letteraria italiana, che va dalla seconda metà del Settecento, quando si assiste alla formazione di un nuovo canone, quello dei cosiddetti «quattro poeti», all’inizio dell’Ottocento, che vede la nascita di un altro significativo dibattito sull’imitazione, la polemica classico-romantica. Si tratta, come è noto, di una stagione di grandi rivolgimenti, che prelude all’unità nazionale: una fase nella quale l’intellettuale italiano

¹⁰ LINA BOLZONI, *Imitazione dell’antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento*, a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 1-18: p. 1; cfr. anche LINA BOLZONI, *La formazione del canone nel ’500: criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di Loretta Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 45-72.

¹¹ Si vedano soprattutto LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; EADEM, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012; EADEM, *Una meravigliosa solitudine. L’arte di leggere nell’Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019.

è alla ricerca di modelli di riferimento, alle prese con la definizione di una specifica identità da contrapporre al resto d'Europa.

Nell'ambito della ricca tradizione di studi sul canone, di un modello così peculiare e notevole – tanto da essere considerato l'ultimo vero canone della poesia italiana – come quello dei «quattro poeti» sono rimaste sinora in ombra le fasi iniziali, di formazione e prima diffusione.¹² Per quanto riguarda il dibattito classico-romantico, nonostante il problema dell'imitazione sia stato studiato approfonditamente, i contributi della *querelle* e la posizione in essa assunta dai maggiori scrittori italiani sono stati esaminati con un'attenzione rivolta soprattutto all'aspetto politico-ideologico.¹³ Le due questioni appaiono profondamente connesse: pertanto si è ritenuto opportuno prendere le mosse di

¹² Sul canone dei «quattro poeti», cfr. BENEDETTO CROCE, *I «quattro poeti» e l'edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1942, pp. 114-120 (il contributo era già apparso su «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e filosofia diretta da B. Croce», 39, 1941, pp. 55-60); ARNALDO DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri e i «Quattro Poeti»*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XII, 2005, pp. 189-194; IDEM, *I «quattro poeti»*, in *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013, pp. 151-160; CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in IDEM, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-279; GIANLUCA GENOVESE, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Daniela Caracciolo e Massimiliano Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 285-305; IDEM, *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017, pp. 179-206. Sulle trasformazioni del canone poetico italiano, prima e dopo i «quattro poeti», cfr. in particolare BOLZONI, *La formazione del canone nel '500: criteri di valore e stile personale*, cit.; ERNST ROBERT CURTIUS, *Formazione del canone moderno*, in IDEM, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, pp. 293-301; DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1999; AMEDEO QUONDAM, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004; *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002; *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, con la collaborazione di Stefania Baragetti e Virna Brigatti, Roma, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni Editore, 2012.

¹³ Cfr. *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, cit.; *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di Carlo Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino, UTET, 1979; WALTER BINNI, *La battaglia romantica in Italia*, in IDEM, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 77-90; UMBERTO CARPI, *Leopardi e la politica*, in IDEM, *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978, pp. 83-268; PINO FASANO, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004; MARIO FUBINI, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1965 (in particolare il capitolo *Motivi e figure della polemica romantica*, pp. 9-65); EZIO RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997; SEBASTIANO TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969; IDEM, *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980. Cfr. anche il recente *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, edited by Fabio Camilletti, London, Pickering & Chatto, 2013, che propone la prima traduzione inglese completa – a cura di Gabrielle Sims e Fabio Camilletti – del *Discorso leopardiano*, illuminandone il contesto politico e considerando il suo potenziale impatto sulla contemporanea Restaurazione italiana.

questo studio indagando la prima circolazione a stampa della tetrade poetica, tetrade che, come si vedrà, costituisce poi nella diatriba un punto di riferimento ineludibile tanto dei classicisti, quanto dei romantici. Se imitare significa innanzitutto ricordare e la memoria gioca un ruolo fondamentale nel processo di creazione artistica, è importante riflettere su quali modelli vengano selezionati, su come, attraverso la memoria, l'intellettuale moderno definisca la propria identità e quale ruolo venga assegnato, in tale processo, alla lettura e allo studio dell'antico.

Questa prospettiva di ricerca consentirà di individuare alcune precoci testimonianze del nuovo canone in testi finalizzati a orientare la memoria dei lettori, prescrivendo e facilitando l'imitazione dei «quattro poeti». Si noterà la ripresa di formati editoriali cinquecenteschi, che vengono rifunzionalizzati e adattati al modello tetrarchico e ai diversi gusti del pubblico. A Petrarca vengono ora affiancati Dante, Ariosto e Tasso, che progressivamente assumono pari dignità e importanza; il canone a quattro lascia un margine più ampio alla creatività dello scrittore, consentendogli una maggiore possibilità di scelta, pur senza annullare il problema della costruzione di uno stile personale, nel difficile equilibrio tra imitazione e variazione.

Poiché imitare è indispensabile per imparare a comporre, si terrà presente, oltre al punto di vista di chi intende insegnare e regolamentare questa pratica, anche quello degli apprendisti poeti, che sperimentano in prima persona il processo per cui, ancora con le parole di Imbriani, le letture progressivamente divengono «succo e sangue dello scrittore». Sarà possibile osservare i giovani poeti alle prese con un lungo studio di stampo umanistico, mentre applicano ai classici italiani la norma oraziana «*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*»,¹⁴ formando la propria memoria

¹⁴ HORATIUS FLACCUS, QUINTUS, *Epistles, book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*, edited by Niall Rudd, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 67, vv. 268-269. Cfr. anche il commento di

attraverso quella che, con una fortunata metafora, viene tradizionalmente rappresentata come una lenta, difficile, digestione.¹⁵ Se è viva la consapevolezza che senza esercizio, e senza modelli, lo scrittore non possa produrre buona poesia, ma soltanto quello che, con altra immagine alimentare, Alfieri descrive come un poco appetibile «rifrittume» di versi altrui,¹⁶ allo stesso modo si avvertono, con preoccupazione, i rischi, le insidie del processo imitativo, perché «chi molto legge prima di comporre ruba senza avvedersene e perde l'originalità».¹⁷

La fiducia nei confronti della memoria, o meglio della possibilità, da parte dell'individuo, di controllare una facoltà così importante dal punto di vista creativo, sembra progressivamente incrinarsi per i poeti; allo stesso modo, proprio in questi anni, i filosofi pongono l'accento sulla natura involontaria della memoria, sull'incapacità della ragione di imbrigliare i ricordi, di richiamarli o allontanarli a piacere. Nella sua traduzione, aggiornata con gli ultimi sviluppi del pensiero sensistico, del celebre *An Essay Concerning Human Understanding* – testo fondamentale per la formazione del giovane Leopardi – Francesco Soave, sulla scorta di Condillac, rimprovera a Locke e agli empiristi di non avere compreso a fondo il funzionamento della memoria, avendole attribuito «assai più forza ch'ella non ha» e avendo trascurato i meccanismi involontari, come l'associazione di idee, che sono invece alla base della capacità di ricordare.¹⁸

Paolo Fedeli, in QUINTO ORAZIO FLACCO, *Le opere*, Introduzione di Francesco Della Corte, vol. II, t. 4, *Le epistole, L'arte poetica*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, pp. 1559-1560.

¹⁵ Su questa immagine, che paragona la memoria allo stomaco, cfr. ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 184-185.

¹⁶ VITTORIO ALFIERI, *Vita*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mursia, 1983, II, V, p. 59.

¹⁷ Ivi, IV, II, p. 183.

¹⁸ Cfr. JOHN LOCKE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto*, compendiato dal dott. Winne e tradotto da Francesco Soave, Venezia, Baglioni, 1794, p. 124: «Resta or solo ad osservare, che Locke attribuisce alla memoria, come pur nota l'Ab. di Condillac, assai più forza, ch'ella non ha. Le idee non si risvegliano, che per via d'associazione. Quindi non è in poter nostro il richiamare quandochessia quelle, che più ci aggrada». Si tratta dell'appendice al Capitolo X del trattato (*Della Facoltà di ritenere le proprie Idee*), intitolata *Riflessioni intorno alla memoria*.

Il tirocinio letterario spesso non si esaurisce nello studio assiduo dei classici, volto alla loro imitazione; è necessario infatti che, dopo aver ‘compreso’ il testo, l’apprendista si appresti a ‘sentirlo’, mediante, ad esempio, una serie di ‘pellegrinaggi poetici’. In questo modo, alla mente già colma di versi corrisponde un cuore ridondante di affetti e il ‘rito di memoria’ si estende dal piano delle opere a quello della biografia degli autori, con i luoghi fisici, legati alla vita dei maggiori scrittori italiani, a fare da *pendant* ai *loci* testuali; così l’imitazione, da esercizio prettamente letterario, si avvicina sempre di più alla immedesimazione, alla ricerca non soltanto di tessere stilistiche, ma anche di nuove fonti di ispirazione per stimolare la creatività.

Con il romanticismo, è il concetto stesso di imitazione dei classici a entrare in crisi; il canone dei «quattro poeti» si conserva, al prezzo di un radicale cambiamento di valore e di un adattamento al programma del nuovo movimento. Nell’ambito del dibattito tra classicisti e romantici si osserveranno, a confronto, due modalità di lettura e di fruizione dei modelli letterari; la prospettiva di ricerca adottata permetterà di analizzare i testi della polemica secondo un’ottica nuova, quella della costruzione di una memoria e una identità personali e, al contempo, condivise, che illuminerà importanti connessioni, consentendo, ad esempio, l’identificazione dell’anonimo autore di una celebre lettera contro Madame de Staël.

L’idea dell’assoluta originalità, dello scrivere senza modelli, del conoscere senza imitare, è illusoria, densa di fascino, ma pur sempre vana. È ciò che Leopardi rimprovera al movimento romantico e, in particolare, all’autrice di *Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni*: al contrario della baronessa, il poeta non crede nella possibilità di conciliare lo studio degli antichi e l’originalità, memoria e invenzione. La lettura e l’assimilazione di testi letterari conducono necessariamente lo scrittore alla loro imitazione, spegnendo

la «divina scintilla» dell'ispirazione.¹⁹ La valorizzazione della novità in campo poetico si accompagna, nelle speculazioni leopardiane, alla nostalgia per un passato irrevocabile, dove, in assenza di modelli esemplari, fosse possibile l'imitazione diretta della natura, la vera creazione artistica. Fedele al classicismo, ai cui canoni formalmente aderisce, ma inevitabilmente attratto dai motivi romantici: un «classicista ribelle», secondo la felice definizione di Mario Fubini, Leopardi continua a vagheggiare quella condizione primitiva e mitica, ormai inattingibile, una contraddizione che segnerà tutta la sua opera.²⁰

Questi e altri aspetti del nesso tra memoria, imitazione e costruzione del canone verranno sviluppati nei cinque capitoli della tesi, che seguono il dispiegarsi del tema nel tempo, tra Sette e Ottocento, e nelle sue varie declinazioni.

Il primo capitolo, *All'origine di un canone: i «quattro poeti»*, indaga alcune delle più antiche testimonianze a stampa del nuovo canone, allo scopo di comprendere le modalità attraverso cui i testi di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso divengono progressivamente il punto di riferimento per l'imitazione dello scrittore moderno. La prospettiva di ricerca qui adottata ha consentito di rinvenire attestazioni precedenti a quelle sinora proposte dalla critica in merito alla prima divulgazione, che rimandavano ad Alfieri e alla sua 'cerchia'.²¹ Particolarmente interessanti si sono rivelati due manuali, un rimario e un

¹⁹ LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, cit. p. 437.

²⁰ Sulle componenti classiche o romantiche dell'opera leopardiana molto è stato scritto, anche recentemente, e non interessa in questa sede concentrarsi sulla questione, quanto approfondire lo sviluppo della riflessione leopardiana sul nesso memoria-imitazione, tema che invece sembra essere stato finora meno presente alla critica. Cfr. in particolare MARIO FUBINI, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, in IDEM, *Romanticismo italiano*, cit., pp. 85-101; SEBASTIANO TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997; LUIGI BLASUCCI, *Dall'imitazione al rimpianto: Leopardi tra "Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" e l'"Inno ai Patriarchi"*, in «Humanitas», LIII, 1998, pp. 12-28; PIER VINCENZO MENGALDO, *Leopardi antiromantico*, in IDEM, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Bologna, Il mulino, 2012, pp. 13-31; FRANCO D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

²¹ Cfr. in particolare DI BENEDETTO, *I «quattro poeti»*, cit.

lessico, finalizzati ad agevolare l'imitazione dei 'quattro padri della poesia italiana' da parte dei giovani apprendisti.

Ulteriori ricerche potrebbero approfondire l'origine del modello indagando da un lato l'attività didattica della Compagnia del Gesù, che risulta sotto diversi aspetti legata alla diffusione dei «quattro poeti», dall'altro le possibili fonti di ispirazione di scelte editoriali pionieristiche come quelle dei manuali analizzati, per cui è ipotizzabile la figura di un curatore che conoscesse il contemporaneo dibattito sul canone poetico e sapesse interpretarne le ultime novità. Per quanto concerne questa tesi, piuttosto che tentare di individuare un 'inventore' della tetrade poetica – impresa che, come già avvertiva Croce, è destinata al fallimento, se il modello si è con tutta probabilità formato nella conversazione tra eruditi nelle accademie –²² si è preferito studiare le edizioni, che con la loro ampia diffusione, soprattutto attraverso le scuole, e con la loro lunga durata, garantita dalle molte ristampe, contribuirono senz'altro più che l'opera di un singolo scrittore a consolidare e a divulgare il canone.

Dopo avere analizzato queste prime testimonianze è sembrato interessante interrogarsi su in che modo i testi selezionati come classici potevano essere letti e, mediante la lettura, divenire parte della memoria dell'intellettuale moderno. Il secondo capitolo della tesi, *Leggere i classici: dal «Parnaso italiano» alla «Biblioteca portatile del Viaggiatore»*, segue dunque, attraverso alcune delle fasi più significative per il tema qui trattato, l'evoluzione, tra fine Settecento e inizio Ottocento, di un particolare formato editoriale, quello della raccolta dei maggiori scrittori italiani. Si è scelto di soffermarsi sulle edizioni che vedono riuniti in serie i «quattro poeti», rilevando come, in consonanza con la progressiva affermazione del canone, si registri una variazione nella struttura di questo

²² Cfr. CROCE, *I «quattro poeti» e l'edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, cit., p. 114.

genere di pubblicazioni, che tendono sempre più alla sintesi e alla chiusura, giungendo infine a includere, in un unico volume tascabile, la *Commedia* il *Canzoniere*, il *Furioso* e la *Liberata*. Alle modifiche del libro corrispondono diverse modalità di lettura, che incidono sulla maniera in cui è possibile appropriarsi del materiale della tradizione attraverso la memoria.

Particolare interesse è stato riservato agli elementi paratestuali e soprattutto alle prefazioni, al fine di comprendere come orientino la ricezione delle opere antologizzate, talvolta spiegando come leggere i testi classici per poterne sentire la bellezza e sperimentare l'incanto, talvolta rendendo ragione della selezione degli autori, delle inclusioni e delle esclusioni, operate dal curatore. Notevole, a tale proposito, è il caso di Poliziano, spesso inserito in queste edizioni come 'quinto poeta', ma destinato presto a essere espunto dal canone. In modo parallelo a quanto osservato nel capitolo precedente si potrà verificare come inizialmente la preminenza sugli altri poeti sia ancora accordata a Petrarca, una predilezione che non tarderà a scomparire, in favore di una considerazione paritaria dei poeti del canone: in questo caso il lettore è invitato a selezionare le bellezze dei loro testi, traendo da ciascuno la qualità stilistica per cui eccelle sugli altri: da Dante la «forza», l'efficacia patetica nella resa degli affetti; da Petrarca la «gentilezza»; da Ariosto la «facilità»; da Tasso la «grandezza», la magnificenza; da Poliziano, infine, in modo quasi sovrapponibile a Petrarca, la «grazia».

Dalla imitazione prescritta da manuali e antologie a quella concretamente praticata dagli apprendisti poeti, il terzo capitolo *Raccontare l'imitazione: due autobiografie a confronto*, prende in esame la prassi mimetica e il suo nesso con la memoria così come vengono descritti da due scrittori coevi, Vittorio Alfieri e Lorenzo Da Ponte. Verranno analizzati, in particolare, i passi delle rispettive autobiografie in cui è narrata l'esperienza

di tirocinio poetico, caratterizzato dalla frequente lettura, studio, commento, traduzione, memorizzazione dei classici italiani. Sarà interessante osservare le numerose tangenze con le tematiche e i motivi esaminati nei due capitoli precedenti, in corrispondenza con la diffusione del canone dalla tipografia alla scuola.

Dopo avere ricostruito alcune fasi significative della prima diffusione del modello dei «quattro poeti», sarà ora possibile prenderne in considerazione la ricezione da parte di due lettori eccezionali, che diverranno a loro volta, con l'attività poetica e – nel caso di Da Ponte – editoriale e didattica, due dei suoi principali promotori. Il confronto di questi casi di studio – che la comune data di nascita, 1749, rende particolarmente adatti allo scopo – si rivelerà proficuo, mettendo in evidenza una analoga attitudine verso i classici, che da un lato evidentemente rispecchia la consuetudine dell'apprendistato poetico dell'epoca, dall'altro diviene, nel racconto autobiografico, parte di un raffinato processo di *self-fashioning*,²³ finalizzato all'esibizione di precisi e illustri modelli. Il tirocinio alfieriano integra l'assimilazione dei testi degli *Auctores* con una educazione del cuore a sentirne la bellezza; dei due aspetti, qui considerati complementari, sarà il secondo a prevalere con il romanticismo.

Il confronto tra classicisti e romantici sull'imitazione è oggetto del quarto capitolo, *Memoria e identità: il dibattito classico-romantico*. Si è ritenuto opportuno prendere in considerazione, in particolare, tre risposte alla lettera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, tutte datate 1816: l'anonimo *Attacco contro la Staël*,²⁴ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* di Ludovico di Breme²⁵ e l'articolo «*Un Italiano*»

²³ Secondo la definizione introdotta da STEPHEN GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

²⁴ P.L.V., *Un attacco contro la Staël*, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 10-15.

²⁵ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani. Discorso di Lodovico Arborio Gattinara di Breme figlio*, Milano, presso Giovanni Pietro Giegler, 1816; il discorso è raccolto in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 25-56.

risponde al discorso della de Staël di Pietro Giordani.²⁶ I tre esempi risultano significativi, perché costituiscono un nucleo coeso di testi della fase iniziale e più accesa della polemica, che si rispondono tra loro, rappresentando tre differenti posizioni estetiche, cui fanno capo diverse tipologie di intervento; l'analisi potrebbe proseguire ed essere applicata con profitto ad altri scritti del dibattito.

Si è proceduto a studiare le strategie retoriche impiegate in questi contributi, con particolare interesse rivolto alle citazioni e alle metafore di cui sono costellati, al fine di comprendere quali autori siano presi a modello dai due schieramenti e quale funzione sia loro riconosciuta. L'impiego della memoria poetica è spesso funzionale a generare nel lettore un meccanismo di agnizione,²⁷ che lo porti a riconoscere la citazione e a riconoscersi in essa. È interessante notare come classicisti e romantici scelgano e rivendichino con orgoglio la propria discendenza dagli stessi 'padri', i «quattro poeti»; opposto è tuttavia il modo in cui vengono letti, il significato attribuito a questa parentela.

Tra gli autori che partecipano alla disputa, particolare interesse è qui riservato a Leopardi, per il quale, come si è già avuto modo di notare, il nesso memoria-imitazione rappresenta un nodo centrale e problematico; a questo tema è dedicato il quinto e ultimo capitolo della tesi, *Conoscere, tradurre, imitare: Leopardi, Giordani e Madame de Staël*. Il punto di partenza dell'indagine è costituito dalle prime riflessioni sul rapporto tra conoscenza, traduzione e imitazione, suscitate nel giovane poeta dal dibattito classico-romantico e dal coevo dialogo epistolare con Giordani, che sviluppa motivi affini a quelli della disputa. Si procede quindi a studiare, attraverso la lettura di alcune pagine dello

²⁶ [PIETRO GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël. «Biblioteca italiana», aprile 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 16-24.

²⁷ Per il concetto di agnizione, come illuminazione improvvisa, che gratifica il lettore in grado di ravvisare in un testo «vecchie conoscenze», vedi GIOVANNI NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», I, 1967, pp. 191-198.

Zibaldone, come tali riflessioni maturino nel tempo, nutrendosi di nuove fonti teoriche e filosofiche.

Se nel capitolo precedente l'uso della memoria poetica è stato letto come funzionale a costruire una identità collettiva da parte dei classicisti e dei romantici, le citazioni che innervano i testi epistolari tra Leopardi e Giordani sono atte a suscitare l'agnizione di un unico, speciale lettore, che condivide con l'autore un vasto patrimonio memoriale. Il processo di *self-fashioning* diviene dunque un privato *divertissement* tra il giovane poeta e l'amico-maestro, che risponde con nuovi riferimenti letterari, rilanciando sapientemente il gioco intertestuale. Nonostante l'*Epistolario* leopardiano sia stato molto studiato, questo aspetto non sembra essere stato ancora oggetto di una ricerca approfondita. Sarebbe interessante procedere a un'analisi sistematica del *corpus* delle *Lettere* da questo punto di vista; per quanto riguarda il presente lavoro è stato giudicato proficuo limitarsi ad alcuni riscontri pertinenti al tema affrontato.

Descrivendo al maestro il proprio metodo di studio, e la difficoltà di «fare *suo* quello che legge»,²⁸ il poeta riconosce l'importanza della traduzione come strumento indispensabile alla memorizzazione e quindi all'imitazione dei classici. Nella sua prima lettera alla «Biblioteca italiana», spiega inoltre come la versione da una lingua all'altra non possa essere compiuta in modo meccanico e matematico, ma che «per ben tradurre sia mestieri avere in certa guisa l'anima dello scrittore che è da voltare in altra lingua».²⁹ Le teorie espresse in questo testo giovanile sono da ricollegare a quanto scritto da Madame de Staël sul periodico milanese; in *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, la baronessa ricordava infatti ai lettori che «non si traduce un poeta come col compasso si

²⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Lettere*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 64 (30 aprile 1817).

²⁹ GIACOMO LEOPARDI, *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana*, in LEOPARDI, *Poesie e Prose*, II, cit., pp. 427-433: p. 428.

misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento».³⁰ Nella seconda, meno famosa, lettera di Madame de Staël, che risponde a quella di Giordani, doveva essere presente un'analoga metafora per descrivere l'impossibilità di produrre una perfetta traduzione, a causa della incolmabile distanza tra la memoria dell'autore e quella del suo interprete. Eppure, quasi per ironia della sorte, proprio questa sezione del testo è stata, con tutta probabilità, vittima di un errore di traduzione; una volta individuato il problema, che sembra essere passato sinora inosservato, è stato possibile ricostruire il senso della metafora e rilevarne la fonte.

Nello *Zibaldone*, il legame tra i concetti di traduzione e imitazione diviene sempre più stretto: se chi traspone le parole da una lingua all'altra 'con il compasso' è paragonato – con una immagine ripresa dal *Trattato dello stile* di Pietro Sforza Pallavicino – all'artista che, invece di imitare, copia, dietro la questione della perfetta traduzione si percepisce l'*impasse* di conciliare memoria e invenzione, tradizione e creazione dal nuovo. La lettura del già citato *Saggio filosofico sull'umano intelletto* arricchisce la riflessione leopardiana sul legame tra conoscenza, memoria e imitazione: poiché imitare significa ricordare, e la memoria agisce in modo indipendente dalla volontà, sarà dunque impossibile conoscere senza imitare, leggere senza essere, seppure involontariamente, ispirati e condizionati nella propria attività di scrittura.

Il complesso rapporto di Leopardi con la tradizione è bene esemplificato da un frammento poetico dedicato ad *Angelica*. Se la lettura leopardiana scinde per la prima volta i «quattro poeti», considerando Tasso il primo autore 'moderno', lo sguardo dell'eroina ariostesca al proprio avventuroso passato è lo stesso con cui Leopardi guarda

³⁰ ANNA LUISA STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. «Biblioteca italiana», gennaio 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 3-9: p. 7.

alla materia poetica antica, identica è la tensione verso qualcosa che appare ormai lontano e definitivamente perduto.

Capitolo primo

All'origine di un canone: i «quattro poeti»

«Quattro poeti» o «quattro classici» sono le denominazioni che, nel corso dell'Ottocento, designano Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, considerati i maggiori scrittori italiani. Se Dante e Petrarca erano già inclusi nel canone delle 'tre corone', insieme a Boccaccio per la prosa, presto si unisce a loro Ariosto, che, con una fortuna quasi immediata, diviene «quarto dottore» della lingua volgare.³¹ Il caso del *Furioso* è significativo perché, nonostante le polemiche sul suo *status*, le discussioni che lo contrappongono a Tasso e il giudizio negativo circa la moralità dei contenuti, che rischiano più volte di vederlo inserito all'*Indice*, tra i libri proibiti, il testo non perde mai la sua collocazione nel canone.³² Con l'aggiunta di Tasso, il modello da triadico diventa tetrarchico, perfettamente simmetrico, efficace dal punto di vista didattico e stabile: la poesia italiana ottiene così i suoi «quattro evangelisti».³³

³¹ Cfr. GIANLUCA GENOVESE, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-355: p. 343; cfr. anche IDEM, *Le vie del Furioso*, cit., pp. 71-93.

³² Cfr. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, cit. e KLAUS W. HEMPFER, *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Modena, Panini, 2004. Per quanto riguarda l'Ottocento cfr. soprattutto GENOVESE, *Leggere Ariosto nell'Ottocento*, cit. e IDEM, *Le vie del Furioso*, cit., pp. 179-206. Genovese si occupa in particolare delle riscritture 'ortodosse' del poema; la questione dei «quattro poeti» è soltanto accennata: «Ariosto non perde mai, infatti, la propria postazione di "quarta Corona": sia della lingua volgare, con Dante, Petrarca e Boccaccio, sia della poesia italiana. Lo attesta tra gli altri il titolo asseverativo – *I quattro poeti italiani* – di fortunate edizioni ottocentesche che offrivano in volume unico, "come utile e piacevole compagno ai passeggi e ai viaggi degli Studiosi", la *Commedia*, il *Furioso* e la *Liberata*» (ivi, p. 180). Cfr. anche MARTINA ROGGERO, *Ariosto e Tasso: le letture dei grandi poemi*, in EADEM, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 91-119, che registra la fascinazione del lettore, tra il XVI e il XIX secolo, di fronte al *Furioso* e alla *Liberata*.

³³ Questa formula icastica, che rende bene l'idea della lunga e pervasiva fortuna del modello, è utilizzata da Pirandello, alle soglie del Novecento, in *Soggettivismo ed oggettivismo nell'arte narrativa* (1908), cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, p. 707: «Ma figurarsi se le ragioni del Cattaneo e l'esempio dei quattro evangelisti della nostra letteratura, voglio dire Dante, Petrarca, Ariosto e

Nonostante l'importanza e la grande diffusione del modello, la sua genesi resta tuttora incerta; alcuni interessanti spunti sono forniti da un contributo di Arnaldo Di Benedetto, che identifica in Alfieri uno dei principali promotori: «La storia della formazione della tettrade poetica non è stata tracciata, ma è possibile che Vittorio Alfieri – al quale e alla cui cerchia risalgono alcune fra le prime testimonianze finora note – la trovasse già indicata; ed è più che probabile ch'egli stesso contribuisse a diffonderla, se non a inventarla».³⁴

Questo giudizio è formulato sulla scorta di quanto già scriveva Croce, primo critico ad interrogarsi sul tema in un contributo dedicato a una antologia dei «quattro poeti» curata da Adolf Wagner: «in questi giorni mi sono domandato, quando e come si sia formata la tettrade dei maggiori poeti italiani, dei “quattro poeti”, della quale nessun altro paese ha altra così costituita e che le sia pari. Mi sembra indubbio che debba essersi formata nel secolo decimottavo, perché, nel decimosettimo l'ammirazione per i quattro grandi poeti, e in particolare per il Petrarca e per Dante, era molto scaduta e, nel decimosesto, il Petrarca offuscava Dante, e per gli altri due nomi mancava ancora quel “longinquo” che ispira reverenza».³⁵

La nascita del canone deve dunque verosimilmente essere datata al Settecento; diviene a questo punto interessante chiedersi se la scelta di questi particolari autori sia da attribuire all'influsso di Alfieri, o piuttosto se, come sostiene Croce, si sia trattato di un

Tasso, potevano bastare a quei nostri primi scrittori d'arte narrativa contemporanea, che non avevano voluto accontentarsi neanche dell'esempio del Manzoni [...]. L'autore si riferisce al naturalismo e alla polemica tra Niccolò Tommaseo e Carlo Cattaneo sulla questione della lingua, citando testualmente quest'ultimo, mentre elogia: «la lingua che, cinquecento anni sono, fra i trabocchetti e le gabbie di ferro, sapeva cantare: *Solo e pensoso i più deserti campi...*, la lingua schietta e limpida come cristallo, che narrava di Fiordiligi e di Armida; che, vezzeggiata nelle marine di Sorrento e tra le fonti di Valchiusa, veniva con eco voluttuosa ripetuta nelle gondole della laguna; che, temprata ad affetti più austeri, aveva cantato: *La bocca sollevò dal fiero pasto...*», cfr. *Alcuni scritti del dottor Carlo Cattaneo*, vol. I, Milano, Borroni e Scotti, 1846, pp. 90-91.

³⁴ DI BENEDETTO, *I «quattro poeti»*, cit., p. 151.

³⁵ CROCE, *I «quattro poeti» e l'edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, cit., p. 114.

processo avvenuto precedentemente e magari «anonimamente, non nella critica, ma nel parlare di conversazione».³⁶

Quello dei «quattro poeti» è un modello per molti aspetti atipico, che segna una fase di passaggio tra due canoni poetici sostanzialmente mono-autoriali, con la supremazia prima petrarchesca, quindi dantesca. A quest'ultima stagione è dedicato il volume di Amedeo Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, che descrive i modi e le ragioni che porteranno alla scelta di Dante quale autore privilegiato, segnando di fatto l'abbandono critico di Petrarca.³⁷

Se dunque da un lato il petrarchismo è stato approfonditamente studiato e dall'altro risulta ormai chiaro il processo che ha condotto Dante a divenire il punto di riferimento, letterario e politico, per l'Italia unita, in gran parte oscura, almeno per ciò che precede Alfieri, restano le circostanze relative alla prima diffusione del canone dei «quattro poeti», snodo fondamentale, nel quale Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso vengono considerati alla pari, come fonti di bello stile: non un solo modello, dunque, ma quattro, a cui attingere con maggiore libertà, anche tenendo conto del proprio gusto personale.

In questo senso, se le testimonianze del discorso orale sul canone, cui fa riferimento Croce, sono difficili da ricostruire, tanto preziose quanto finora poco indagate risultano le tracce a stampa dei primi tentativi di divulgare il nuovo modello, rendendo i testi dei «quattro poeti» semplici da imitare, affinché l'apprendista scrittore possa formare su di essi la propria memoria.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ QUONDAM, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, cit.

I. «Oltre il Canzoniere del Petrarca»: Simone Occhi e il *Rimario* di Girolamo Ruscelli

Una antica attestazione, particolarmente significativa, della tetrade poetica è rinvenibile nell'edizione settecentesca del manuale *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli,³⁸ pubblicata a Venezia, per i tipi di Simone Occhi, nel 1742.³⁹ Come è evidente sin dal frontespizio, si tratta di una ristampa «riveduta, riordinata, ed ampliata» del testo cinquecentesco. L'idea di riproporre al pubblico il trattato di Ruscelli non stupisce, considerata la fortuna di cui godette l'opera; più interessante, per quanto riguarda il tema qui trattato, appare la scelta di modificarne l'impianto, aggiornandola con nuove 'voci' e 'desinenze'. Questa decisione, esplicitata nel titolo, è così giustificata dall'editore nella lettera prefatoria:

³⁸ Su Girolamo Ruscelli (1518-1586), poligrafo, editore e accademico, cfr. PAOLO PROCACCIOLI, s.v. *Ruscelli, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017 e IDEM, "Costui chi e' si sia". *Appunti per la biografia, il profilo professionale, la fortuna di Girolamo Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi, Viterbo 6-8 ottobre 2011, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 13-75. Sul *Rimario* cfr. PAOLO ZAJA, *Il ragionar armonico e la perfezione della poesia: appunti Sul Rimario di Girolamo Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., pp. 635-656. Cfr. anche AMEDEO QUONDAM, *Il rimario e la raccolta. Strumenti e tipologie editoriali del petrarchismo*, in IDEM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Mucchi, 1991, pp. 123-150. L'opera di Ruscelli è citata anche in GENOVESE, *Le vie del Furioso*, cit., pp. 73-74, a proposito del *Rimario* di Benedetto di Falco (1535), che ne costituisce il modello più prossimo. Pur menzionando le numerose ristampe dell'opera nel corso dell'Ottocento, la critica non si è finora soffermata a indagare la differenza tra il testo cinquecentesco e quello settecentesco, differenza in cui risiede il tentativo, riuscito, di modernizzazione da parte di Occhi e che, come si vedrà, ha importanti implicazioni dal punto di vista della ricezione dell'opera e della diffusione del canone dei «quattro poeti».

³⁹ *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli, Colla dichiarazione, colle regole e col giudizio per saper convenevolmente usare, o schifare le voci nell'esser loro così nelle Prose, come nei Versi: premessovi il Trattato del Modo di comporre in Versi nella Lingua Italiana del medesimo Autore: Edizione esattamente riveduta, riordinata, ed ampliata di molte Desinenze, e di moltissime Voci tratte da Dante, dall'Ariosto, dal Tasso, e da qualche altro Autore, Come apparisce dalla Lettera al Lettore*, Venezia, Simone Occhi, 1742.

Tutto quello che io pretendo in questa mia lettera, Benigno Lettore, è il darti minuto conto di quanto per me si è operato, perché la nuova Edizione, che ti presento, dell'utilissimo Rimario di Girolamo Ruscelli riesca veramente riveduta, riordinata ed ampliata, come il frontespizio accenna. In primo luogo, ho ridotto l'Ortografia all'uso presente [...]. Questo ha fatto, che si dovessero trasportare alcune Desinenze da un luogo all'altro per seguir l'ordine dell'Alfabeto, che giudiziosamente s'era prefisso il Ruscelli. [...] Ma molto più di studio, e di fatica ho impiegato per ampliarla. [...] Avendo voluto il Ruscelli dare nel suo Rimario le Voci tutte, che in rima usò il Petrarca, e segnare anche il numero di quante volte di ciascuna Voce erasi servito [...] aggiungendovi inoltre, secondo il bisogno, la distinzione grammaticale di Verbo, Nome, ecc. non sempre è riuscito veramente molto esatto. [...] A tutto ciò io ho posto rimedio, colla maggior esattezza, che si può usare in tal Opera, nella quale tu ben vedi quanto è facile l'ingannarsi. [...] Per la Giunta poi delle Desinenze, e Voci, che in non piccolo numero troverai in tutto il Rimario, mi sono voluto servire delle tre più illustri Opere, che abbia l'Italiana Poesia, oltre il Canzoniere del Petrarca, cioè della *Commedia di Dante*, dell'*Orlando Furioso dell'Ariosto*, e della *Gerusalemme Liberata del Tasso*.⁴⁰

Rivolgendosi ai lettori, e in particolare ai suoi lettori ideali, quei «giovanetti studiosi della Volgar Poesia»⁴¹ che riceveranno dal volume, a lungo 'desiderato e dimandato', l'aiuto necessario ai propri esercizi, Occhi illustra i criteri editoriali adottati. Ciò che distingue quest'opera dalla sua antenata cinquecentesca è innanzitutto un ammodernamento della veste ortografica, che implica un riordinamento generale delle desinenze, presentate, secondo quanto voluto da Ruscelli stesso, in ordine alfabetico. A questo ammodernamento formale corrisponde anche un aggiornamento contenutistico, ben più oneroso e impegnativo.

⁴⁰ Ivi, pp. I-III.

⁴¹ Ivi, p. III.

Se infatti il rimario di Ruscelli, edito per la prima volta a metà Cinquecento, era, conformemente ai precetti e ai gusti dell'epoca, basato su esempi petrarcheschi, Occhi spiega di avere aggiunto ora, di propria iniziativa, voci tratte dalle opere di Dante, Ariosto e Tasso, spinto dalla necessità di colmare le lacune dell'antico manuale. Gli autori sono selezionati in quanto universalmente considerati i più illustri poeti italiani; questa affermazione lascia intendere come già nella prima metà del Settecento il canone fosse stato stabilito e incominciasse a diffondersi a stampa.

Fin dal Cinquecento, la teoria dell'imitazione fu uno degli argomenti di discussione privilegiati all'interno della 'Repubblica delle Lettere'; nell'ambito delle accademie, umanisti, filosofi e artisti erano impegnati a dibattere e a confrontarsi sui modelli di riferimento, da selezionare come esempi di 'bello stile'. Le tracce di queste conversazioni sui maggiori poeti italiani sono in gran parte perdute e con esse la possibilità di identificare l'atto di fondazione o, almeno, gli ideatori del canone dei «quattro classici». Per questo motivo, un testo come quello di Occhi è particolarmente importante, perché, più volte ripubblicato nel corso del Settecento e dell'Ottocento, risulta essere il rimario di riferimento per diverse generazioni di scolari e apprendisti poeti.⁴²

⁴² Si contano oltre una decina di ristampe, dopo la prima edizione del 1742: 1750, 1773, 1780, 1790, 1802, 1809, 1815, 1816 (Napoli, Amula), 1816 (Milano, Agnelli), 1820, 1823, 1827, 1876.

Facoltoso libraio veneziano,⁴³ Simone Occhi fu, in questo torno d'anni, un editore molto attivo, di testi eterogenei, di carattere letterario, teologico o musicale.⁴⁴ Il *Rimario* è una delle sue prime pubblicazioni, preceduta da una antologia di *Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte*,⁴⁵ i cui cinque tomi iniziali, quasi la metà del totale, sono dedicati alle opere di Dante. Come nel caso del rimario, si tratta di una riedizione di un testo cinquecentesco. Leggendo la prefazione è possibile ancora una volta comprendere l'interesse, da parte di Occhi, di recuperare un testo antico, ormai divenuto raro, ampliandolo e aggiornandolo:

Io certamente non saprei dire, onde ciò sia, che le più utili, e le più dilettevoli scritture sovente non vanno per le mani degli uomini, e in tenebre si rimangono: e le men belle hanno vita durevole,

⁴³ Cfr. MARINO ZORZI, *La stampa, la circolazione del libro*, in *Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di Piero del Negro e Paolo Preto, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", 1998: «Vi erano poi i librai senza torchi propri, molti dei quali in floride condizioni economiche: cospicuo ad esempio il magazzino di Giacomo Turrini all'inizio del secolo, ricco e intraprendente sin dagli anni Quaranta Simone Occhi. Quasi tutti i maggiori librai, a cominciare dall'Occhi, commissionavano a tipografi la stampa di uno o più libri, assumendo così la figura di editori. [...] Tra gli stampatori e i librai vi era chi operava con capitali propri, come gli Hertz, Giovan Battista Albrizzi, Simone Occhi, e chi invece veniva finanziato in tutto o in parte da altri. L'importanza dei "capitalisti", alcuni dei quali certamente appartenenti al patriziato, ma proprio per questo più difficili da identificare, in quanto proclivi a non comparire, era senza dubbio rilevante. [...] Le scelte editoriali degli stampatori erano quindi influenzate, o addirittura determinate, da finanziatori spesso non identificati o non identificabili. [...] Lo slancio dell'editoria continua nel sesto decennio del secolo. A fianco delle vecchie aziende altre si affermano. Il ricco libraio Simone Occhi produce importanti trattati teologici; sono a lui uniti in "società occulta" Giuseppe e Tommaso Bettinelli, il primo dei quali stampa tra il 1750 e il 1755 in sette tomi le commedie di Carlo Goldoni».

⁴⁴ Simone Occhi risulta essere attivo a Venezia, dal 1738 al 1794, con una libreria situata in Merceria dell'Orologio 193. Cfr. la scheda della Biblioteca Nazionale Marciana dedicata alla *Antica Libreria S. Occhi di Luigi Favai*. Del 1738 è un *Compendio delle meditazioni sopra la vita di G. Cristo per ciascun giorno dell'anno: con le meditazioni appartenenti alla vita purgativa del medesimo autore poste distesamente nel fine, ed una breve istruzione per ben meditare, cavata dagli Esercizi di Sant' Ignazio Lojola* di Fabio Ambrogio Spinola; tra i primi libri di argomento letterario stampati da Occhi figurano gli *Esami di varj autori sopra il libro intitolato L'eloquenza italiana di monsignor Giusto Fontanini arcivescovo d'Ancira* (1739 – con contributi di Giannandrea Barotti; Lodovico Antonio Muratori; Scipione Maffei; Anselmo Costadoni), *Le Orazioni scelte di Marco Tullio Cicerone tradotte in lingua volgare da M. Lodovico Dolce* (1740) e *Il Galateo: volgare e latino: giuntovi il Trattato degli Uffizj comuni, l'Orazione a Carlo V, l'Orazione alla Repubblica di Venezia, e le Rime di Giovanni della Casa* (1740).

⁴⁵ *Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte. Di Dante Alaghieri lib. 5. Di Cino da Pistoja lib. 2. Di Guido Cavalcanti lib. 1. Di Dante da Majano lib. 1. Di fra Guittone di Arezzo lib. 1. Di diversi autori lib. 1. D'incerti, e d'altri lib. 1. Giuntovi moltissime cose, che nella fiorentina edizione del 1527 non si leggevano*, Venezia, Simone Occhi, 1740.

e vengono tutto dì e accolte e lette e comendate; perciocchè noi veggiamo con quanto di malagevolezza si ritrovino le opere di molti antichi Autori, le quali dovrebbero avere più di favore. [...] Tali sciagure soffерirono sino ad ora ingiustamente le Rime di Dante, e di quegli altri poeti, che nel tredicesimo secolo fiorirono, e purissimi versi leggiadramente dettarono [...]. Queste Rime furono stampate in Firenze nel 1527, appresso Bernardo di Giunta [...] ma essendo divenute rarissime non solamente non poteano arrivare a notizia di tutti; ma nemmeno senza gravissima difficoltà rinvenirsi; il che considerando noi, e veggendo quanto di riputazione alle lettere Toscane apportasse la pubblicazione del rarissimo esemplare, abbiamo deliberato di fare, che ritornino alla luce, di cui oggimai chiamar si potevano tutto che prive; e acciocchè la nostra diligenza divenisse degna di loda, molti e varj accrescimenti si sono posti.⁴⁶

In questo caso, l'aggiornamento consiste nell'attribuzione a Dante, sulla base del confronto con altre stampe e «ottimi manoscritti», di alcune canzoni che nell'edizione cinquecentesca erano state rubricate «sotto nome d'incerto»⁴⁷ e in un generale ampliamento del corpus di poesie antologizzate, che ha portato a dodici i dieci volumi dell'edizione fiorentina. Questa pubblicazione testimonia, già qualche anno prima dell'edizione del *Rimario* di Ruscelli, l'intenzione del libraio veneziano di riprendere alcuni testi cinquecenteschi, rendendoli appetibili al nuovo pubblico tramite un'operazione di aggiunta e di rinnovamento; al contempo essa attesta una speciale predilezione per il più antico e il più discusso dei «quattro poeti». Di Dante, Occhi pubblicherà, in seguito, anche una *Divina Commedia*, nella versione commentata da Lodovico Dolce, con l'aggiunta di un rimario e di indici,⁴⁸ mentre non risultano sue edizioni delle opere degli altri tre autori del canone.

⁴⁶ Ivi, pp. I-II.

⁴⁷ Ivi, p. II.

⁴⁸ *La Divina Commedia di Dante con gli argomenti, allegorie, e dichiarazione di Lodovico Dolce, aggiuntovi la vita del Poeta, il Rimario e due Indici utilissimi*, Venezia, Simone Occhi, 1794.

Poiché le floride condizioni economiche consentivano al libraio veneziano di stampare a proprie spese, non è necessario ipotizzare la presenza di un anonimo finanziatore del *Rimario*; anche se resta possibile supporre che dietro questo peculiare tipo di pubblicazione si celi la figura, se non di un committente, almeno di un curatore che conoscesse il contemporaneo dibattito sul canone e sapesse interpretarne e sfruttarne le ultime novità. A questo proposito è notevole la scelta di esibire l'operazione di estensione del canone di riferimento, con i nomi dei tre autori 'aggiunti', già nel frontespizio, tanto più che alla proclamata originalità non corrispondono una effettiva variazione della struttura dell'opera, né una sostanziosa porzione di lemmi aggiunti.

Il rimario, che era soltanto una sezione in appendice al trattato cinquecentesco, diviene qui l'elemento principale di interesse, con una vistosa modifica del titolo, che passa da *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli, nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo Rimario [...]* a *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli, [...] premessovi il Trattato del Modo di comporre in Versi nella Lingua Italiana del medesimo Autore*, modifica in questo caso soltanto esteriore, dato che essa non trova riscontro in alcun cambiamento nell'ordine delle due sezioni del libro.

Confrontando il volume settecentesco con quello cinquecentesco si può notare come la maggior parte del testo resti invariato. Il rimario di Ruscelli è infatti basato soprattutto, ma non esclusivamente, sul lessico del *Canzoniere* di Petrarca; le voci petrarchesche costituiscono la maggior parte dei lemmi presi in esame e ad essi si assegna una particolare rilevanza, in quanto vengono presentati per primi e accompagnati da un indice di frequenza. Allo stesso tempo però occorre notare come, accanto all'esempio privilegiato del Petrarca, Ruscelli avesse già contemplato la presenza di rime tratte da

altri autori, gran parte delle quali ricavate proprio dalle opere di Dante e Ariosto, mentre evidentemente Tasso non figura, per ragioni cronologiche.

Al termine del saggio *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Ruscelli introduce così il suo rimario:

Havendo io già con l'aiuto di Dio benignissimo ragionato a bastanza in quanto alle misure e alle qualità dei versi, in quanto alle testure e ai modi dei componimenti, con tutte quelle cose, che mi son parute necessarie, e convenevoli a questo trattato, vi restavano strettamente necessarie due altre parti. L'una delle quali era il dare a gli studiosi un ordine, o un modo d'havere agevolissimamente qual si voglia voce, che potesse adoprarsi in rima con l'altre dell'esser suo. [...] L'altra cosa era il far giudicio delle voci della nostra lingua, quai sieno buone, quai da fuggirsi, quali sole per Prose, quali sole per Versi [...]. Nelle quai cose tutte si veggono tutto il giorno errar molto sconciamente molti, e non del tutto di basso stato nelle lettere e usando voci, o non buone, o non convenevoli, imbevutesi o dalle lingue di questo e quello o dalla lettione di Dante, e in altre d'altri, che purtroppo se ne veggono andare attorno a gravissimo danno degli studiosi. Alla prima cosa delle due, che io ho già detto, che bisognavano per questa intention dal comporre in rima, cioè al dare a gli studiosi un Rimario, io sapeva, che già un M. Lanfranco Parmegiano havea fatto un Rimario e per certo assai buono nell'esser suo. Ma questo era solamente con le parole usate in Rima dal Petrarca, che per non esser quelle la millesima parte a gran lunga di quant'altre ve ne sono, veniva tal Rimario ad esser poco ad uso per gli studiosi.⁴⁹

Il libro è dunque così strutturato: al trattato vero e proprio segue, in appendice, il rimario, quale strumento di lavoro indispensabile ai giovani poeti, accompagnato da un commento

⁴⁹ *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con la dichiarazione, con le regole e col giudicio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro così nelle prose come nei versi*, Venezia, Giovanni Battista Sessa, 1582, pp. 153-154.

che consenta di discernere le voci più appropriate a ogni genere di componimento e quelle da evitare. Da un lato dunque la compilazione si distanzia dalle precedenti, presentando non solo le rime di Petrarca, ma proponendosi di censire tutte quelle utilizzate nella poesia italiana, dall'altro però, *attraverso la dichiarazione, con le regole, et col giudizio per saper convenevolmente usare ò schifar le voci nell'esser loco, così nelle prose, come ne i versi*, posposta al rimario, Ruscelli esercita un rigido controllo su questo materiale, prescrivendo al lettore di utilizzare soltanto le «voci buone». Si può notare, in particolare, come all'inclusione nel repertorio delle rime dantesche venga subito applicato il correttivo di un giudizio critico sullo stile dell'autore, che, secondo Ruscelli, spesso imitato dagli apprendisti, finisce per essere loro di grave danno.

A questo punto diviene chiaro che, modificando il titolo, Occhi abbia inteso mettere in secondo piano il trattato di Ruscelli, che poteva risultare ormai in gran parte datato, e porre invece all'attenzione dei lettori il rimario, strumento ancora utile per i giovani studiosi, se debitamente aggiornato con l'aggiunta di Tasso e di quelle rime dantesche e ariostesche che erano state tralasciate da Ruscelli. Gli interventi di Occhi mirano dunque non tanto a modificare sostanzialmente il testo cinquecentesco, quanto a presentarlo in modo nuovo al pubblico e a orientarne diversamente la lettura.

Se il testo del trattato è ripubblicato senza alcuna modifica, è interessante analizzare il modo in cui l'editore settecentesco agisce sul rimario. Si può notare come Occhi tenda a conservare la struttura originaria, con le rime di Petrarca in posizione iniziale, accompagnate dagli indici di frequenza, e le restanti voci a seguire. Talvolta, confrontando i due testi, non si nota alcuna variazione sostanziale, né alcuna aggiunta. È il caso, ad esempio, della desinenza 'AGA', per la quale Ruscelli cita le rime petrarchesche: 'appaga', 'maga' (aggettivo), 'piaga', 'vaga', ma anche le non

petrarchesche: ‘Gonzaga’, ‘allaga’, ‘daga’, ‘impiaga’, ‘paga’, ‘presaga’, ‘saga’ (da Bembo), ‘smaga’ e, in particolare, «Plaga per piaggia, che disse Dante» e «Maga sostantivo, cioè donna incantatrice, voce molto spesso nel Furioso»;⁵⁰ il passo resta invariato nella nuova edizione.⁵¹ Questo accade perché Ruscelli qui cita esplicitamente Ariosto e Dante, dunque Occhi non ha nulla da aggiungere.

È interessante notare inoltre come in questa sede la menzione dantesca non sia accompagnata da alcun giudizio di tipo stilistico, sebbene tali opinioni, in linea con quanto espresso nella introduzione, non siano infrequenti anche all’interno del rimario. Basti citare a questo proposito la rima ‘ABBO’, per la quale viene annotato, tra gli altri, il lemma dantesco ‘habbo’,⁵² non senza aspra critica da parte di Ruscelli: «Habbo, che invece di io ho, usò mostruosamente Dante, da fuggirsi spaventosamente col pensiero, non che con la lingua, & nelle scritture». Anche qui Occhi non interviene:⁵³ il nuovo editore in genere non modifica o elimina i giudizi stilistici di Ruscelli, ma si limita a procedere per supplementi o per minime correzioni di refusi.

Sono frequenti i casi in cui Occhi opera sul testo cinquecentesco, aggiungendo, come preannunciato nel frontespizio, rime di Dante, Ariosto e Tasso. È il caso, ad esempio, la rima ‘ODI’, che in Ruscelli è così descritta:

ODI

PETRARCA

Modi 2. Nodi 2. Snodi 2.

⁵⁰ *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, cit., pp. 181-182.

⁵¹ *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli*, cit., p. 120.

⁵² *Inf.*, XXXII, v. 5. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Volume primo, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 946-947: «è forma antica toscana (da *habeo*, come *debbo* da *debeo*) del presente di *avere*. In Dante soltanto in questo luogo».

⁵³ *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli*, cit., p. 109.

ET

Annodi. Chiodi. Dischiodi. Inchiodi. Frodi. Godi. Lodi, nome & verbo. Odi. Prodi plurale di Prode. Rodi, verbo, & Rodi Isola, & città in Grecia. Snodi.⁵⁴

La stessa desinenza si presenta così al lettore settecentesco, dopo l'aggiornamento di Occhi:

ODI. Petr. Modi 2. Nodi 2. Snodi 1.

E

Annodi, Chiodi, Custodi nome del Tasso e verbo per Custodisci di Dante. Dischiodi, Inchiodi, Frodi, verbo di Dante, e nome del Tasso. Godi, Lodi, nome plurale di Lode, e sing. nome di Città, e Lodi verbo. Odi verbo, e nome del Tasso, Prodi plurale di Prode. Rodi verbo, e Rodi Isola, e Città in Grecia. Sodi dell'Ariosto.⁵⁵

La disposizione del testo resta la stessa; Occhi interviene sanando alcuni errori dell'edizione di Ruscelli: l'indice di frequenza riferito alla parola 'snodi'⁵⁶ da 2 viene riportato, correttamente, a 1 e, alla fine, viene eliminato un refuso, la ripetizione di 'snodi'. La modifica più vistosa riguarda però l'aggiunta di diversi lemmi, tutti tratti dai tre poeti del canone, il cui nome viene esplicitato sempre, come quello di Petrarca, a indicare una pari autorità in campo linguistico. Si può infatti notare come la voce 'frodi' fosse già stata censita da Ruscelli, ma in modo generico, senza essere attribuita a Dante, probabilmente perché non è esclusiva della *Commedia*, ma si trova in diversi altri poeti.

⁵⁴ *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, cit., pp. 444-445.

⁵⁵ *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli*, cit., p. 256.

⁵⁶ Il termine è usato in rima nel *Canzoniere* una sola volta, nel sonetto CXCVI. Le rime 'modi' e 'nodi' occorrono invece, oltre che nello stesso componimento, anche nella canzone CCLXIV.

In ultima analisi, l'operazione compiuta da Occhi consiste da un lato nel supplemento di nuovi vocaboli, tratti da Dante, Ariosto e, soprattutto, da Tasso, dall'altro nella attribuzione ai «quattro poeti», e soltanto a loro, dei lemmi rubricati come generici dal poligrafo cinquecentesco; in questo modo il *Rimario di tutte le voci della lingua italiana* di Ruscelli, dove ai vocaboli petrarcheschi se ne aggiungevano alcuni di Dante, Ariosto, ma anche di Bembo, Boccaccio e altri autori, occasionalmente menzionati, diviene, nella nuova edizione, il primo rimario a raccogliere esaustivamente i vocaboli tratti dalle opere dei «quattro classici». A tal proposito, dunque, più che soffermarsi sulle singole modifiche apportate da Occhi, appare interessante considerare le motivazioni alla base di questa scelta: un aggiornamento necessario per rendere l'opera gradita al pubblico settecentesco. Aver saputo prontamente comprendere e soddisfare i nuovi gusti dei lettori resta un merito innegabile del facoltoso libraio, merito che consentirà all'opera di continuare a essere stampata e venduta fino oltre a metà dell'Ottocento.

II. *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso*

Un'operazione analoga, ma ancora più ambiziosa e complessa, è quella compiuta, soltanto qualche anno più tardi, dal professore di retorica Giambattista Bisso⁵⁷ con il volume intitolato *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso e d'altri*

⁵⁷ Nato a Palermo nel 1712, entrò nel noviziato della Compagnia di Gesù nel 1729. Insegnò filosofia a Malta e retorica nelle pubbliche scuole del collegio Massimo di Palermo. Morì a Roma, dove fu ascritto all'*Arcadia*, nel 1787. Fu autore di una fortunata *Introduzione alla volgar poesia* (1749), di cui si dirà in seguito e di un trattatello *Della poesia teatrale antica e moderna* (1777) oltre che del repertorio *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso e d'altri autori del Cinquecento*, motivo per cui è qui ricordato. Cfr. RICCARDO SCRIVANO, s.v. Bisso, Giovanni Battista, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968.

autori del Cinquecento. Si tratta di un testo scolastico, un repertorio poetico, pubblicato a Palermo, nella stamperia di Francesco Ferrer, nel 1756.⁵⁸ Nell'introduzione, *A chi legge*, l'autore scrive:

Quantochè sieno i Giovani o dalla natura portati, o per via di regole introdotti alla volgar Poesia; purnondimeno sempre abbisognano per la pratica di un qualche poetico Repertorio, d'onde possano le varie maniere di esprimersi agevolmente cavare. [...] la sperienza chiaro ci mostra che, di simiglianti poetici Apparati molto si giovano pe'l verso latino i Comincianti: e non sanno metter mano a' loro componimenti; senza avere a lato, e scartabellare o il *Tesoro de' Sinonimi*, o la *Reggia di Parnaso*, o altro Frasario di simil guisa. Quindi io dopo avere in grazia degli Scolari compilata, e, anni sono, pubblicata una breve *Introduzione alla volgar Poesia*; presento loro questo mio (dirollo così) Zibaldone di Sinonimi, Aggiunti, Perifrasi e Frasi poetiche, già per mio divertimento accozzato, e ora per ordine d'alfabeto così alla meglio disposto [...].

Nelle *Locuzioni* comprese vengono le Perifrasi, e le Frasi tolte principalmente da quattro, tenuti Padri della Poetica Italiana; de' quali Dante Alighieri, e Lodovico Ariosto il soprannome di *Divini*; Francesco Petrarca, e Torquato Tasso quel di *Principi* han meritato; il primo della Lirica, l'altro dell'Epica italiana.⁵⁹

Bisso chiarisce innanzitutto lo scopo dell'opera, un repertorio di *loci* per l'imitazione dei giovani poeti; in questo modo esplicita anche il suo modello più prossimo: i lessici e le raccolte di classici latini. Per quanto riguarda la letteratura italiana egli invece rivendica, nel seguito dell'introduzione, l'originalità, il primato, della propria compilazione.⁶⁰ La

⁵⁸ *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. E d'altri Autori del Cinquecento. Raccolte e ordinate da Giovambattista Bisso della compagnia di Gesù*, Palermo, Francesco Ferrer, 1756.

⁵⁹ Ivi, pp. III-IV.

⁶⁰ Ivi, p. VII: «Ciò non ostante mi lusingo, che trovisi in questo mio poetico Apparato un poco di tutto il più bisognevole per chi comincia a poetare, e massime intorno all'espression poetica delle Virtù, Vizi, Affetti, Passioni, Elementi, e di altre più precipue Azioni umane: le Storie ancora vi si sentono e le Favole:

selezione operata sul materiale offerto dalla tradizione poetica volgare non ha bisogno di essere giustificata: i quattro autori sono scelti in quanto universalmente considerati «Padri della Poetica Italiana».

Questa affermazione può essere messa in parallelo con quanto scrive Occhi nell'introduzione al *Rimario*, dove dichiara che la *Commedia*, il *Furioso* e la *Liberata* sono le «tre più illustri Opere, che abbia l'Italiana Poesia, oltre il Canzoniere del Petrarca»⁶¹ e conferma che, già a metà del Settecento, il canone fosse stato stabilito e incominciasse a diffondersi nelle scuole per mezzo di manuali e repertori poetici. È interessante notare inoltre come tra i quattro *Auctores* sia stato istituito un doppio rapporto, di simmetria (due del Trecento e due del Cinquecento) e di chiasmo (tra i *Divini* e i *Principi*); se Ariosto assume la qualifica di 'Divino' già nel Cinquecento,⁶² Tasso è probabilmente considerato 'Principe' della letteratura italiana proprio nel Settecento, per analogia con Petrarca.⁶³

né so se altri prima d'ora abbia messa insieme, e con tale ordinanza una provvisione di Vocaboli, e modi di dire poetici italiani».

⁶¹ *Il Rimario del Signor Girolamo Ruscelli*, cit., p. III.

⁶² Cfr. ad esempio il passo iniziale della biografia di Dosso Dossi, nell'edizione Torrentiniana (1550) delle *Vite* di Vasari: «E per questo, insieme col dono che a Ferrara fecero i fati de la natività del divino messer Lodovico Ariosto, accompagnando la penna al pennello volsero che e' nascesse ancora il Dosso pittore ferrarese, il quale, se bene non fu sì raro tra i pittori come lo Ariosto tra ' poeti, fece pure molte cose nella arte che da molti sono celebrate [...]» (GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, IV, Firenze, Sansoni, 1966, p. 419). Cfr. anche il capitolo *Aretino e il Furioso «divino»* in GENOVESE, *Le vie del Furioso*, cit., pp. 26-33, che mette in luce il ruolo svolto da Pietro Aretino nella prima canonizzazione del *Furioso*, accompagnata dall'attribuzione dell'appellativo «divino».

⁶³ Cfr. il brano del trattato *Delle opere di Torquato Tasso. Con le controversie sopra la Gerusalemme liberata e con le annotazioni intere dei vari autori, notabilmente in questa impressione accresciuti* (vol. XI, Venezia, Monti e Compagno, 1740) dove si difende l'uso del termine 'sembiante' con il significato di 'somialtante': «Ma se al Petrarca, che comunemente si stima il Principe de' Poeti Italiani, ciò fu concesso, non potrà concedersi al Tasso ancora, che ad imitazione di lui, e d'altri buoni autori parimente ciò fece?» (p. 64). Cfr. anche le *Rime oneste de' migliori poeti Antichi e Moderni, scelte ad uso delle Scuole dal signor abate Angelo Mazzoleni, già Professore di Rettorica del Seminario di Bergamo, ed ora Rettore delle pubbliche Scuole della medesima Città, con annotazioni e indici utilissimi*, Tomo II, Venezia, Remondini, 1750, dove, nel descrivere le *Brevi memorie* dei poeti antologizzati, Mazzoleni scrive, in riferimento a Petrarca: «Egli è il principe della poesia Lirica Italiana: tutti i caratteri del grave e leggiadro comporre, che in altri sono divisi, in lui trovansi maravigliosamente congiunti» (p. 575); su Tasso: «Egli è il principe de' poeti Epici, e la sua Gerusalemme il primo poema italiano» (p. 599). Di Dante si dice soltanto che «allo stile di lui si dà il carattere di evidente e robusto» (p. 573), di Ariosto che «scrive eccellentemente quasi in ogni genere di poesia» (p. 584).

Mentre l'opera di Occhi, come si è visto, consiste in una ripresa, debitamente aggiornata, del rimario cinquecentesco di Ruscelli, Bisso sembra progettare la sua compilazione *ex novo*, in modo autonomo; per questo motivo scompare ogni traccia della preminenza assegnata a Petrarca e i quattro autori vengono adesso considerati perfettamente alla pari in quanto modelli di stile. Il manuale è organizzato come un vocabolario, dove ogni lemma, selezionato e rubricato in ordine alfabetico, viene prima spiegato nel suo significato, con l'uso di sinonimi, quindi accompagnato da una serie di locuzioni poetiche tratte, di volta in volta, dalle opere di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Si consideri, ad esempio, la voce 'accorarsi':

ACCORARSI.

Sin. Chiuderglisi il core. smarrire, o perdere lo spirito. bagnarsi di freddo sudore. svenire. disvenire.

Dante.

Fr. Ond'io a lui: Dimandal tu ancora,

Inf. 13. Ch'io non potrei: tanta pietà m'accora.

Petrarca.

Son. 52. Novella che di subito l'accora.

Ariosto.

F. 43. 157. Di ciò le resta il cor così conquiso,

E così gli occhi hanno la luce a schivo,

E così ogn'altro senso se le serra,

Che come morta andar si lascia in terra.

Tasso.

G. 12. 28. Qui tacque, e'l cor le si rinchiuso, e strinse

E di pallida morte si dipinse.

Come risulta evidente, i quattro autori sono posti sullo stesso piano e presentati secondo un criterio cronologico. I passi scelti a illustrare il lemma sono tratti rispettivamente dalla *Commedia*, dal *Canzoniere*, dal *Furioso* e dalla *Liberata*; altrove si possono trovare anche citazioni dalle altre opere dei «quattro classici»: le *Rime* dantesche, i *Trionfi*, i *Suppositi*, le *Satire*, l'*Aminta*, il *Rinaldo* e il *Re Torrismondo*. A differenza di quanto osservato a proposito del *Rimario* di Ruscelli-Occhi, qui scompare ogni traccia di giudizio sullo stile dei brani antologizzati, anche se, nell'*Introduzione* all'opera, Bisso non tralascia di segnalare l'abbondanza, in Dante, «di voci rancide, e straniere; e d'oscuri e strane formole», per chiarire le quali spiega di aver fatto ricorso al commento del gesuita padre Venturi.⁶⁵

Si può notare, inoltre, come i brani siano scelti con un'attenzione rivolta più al soggetto poetico che all'uso lessicale: né all'interno della locuzione ariostesca né di quella tassiana, compare infatti il lemma 'accorarsi', sebbene entrambe descrivano tale passione, attraverso motivi rubricati tra i sinonimi: la 'chiusura del cuore' e lo svenimento. L'autore, insomma, non sembra essere mosso da un interesse prettamente lessicografico, quanto dal desiderio di fornire *exempla* poetici utili agli apprendisti, che, come è possibile verificare scorrendo l'indice dei vocaboli analizzati, riguardano principalmente «l'espression poetica delle Virtù, Vizi, Affetti, Passioni, Elementi, e di altre più precipue Azioni umane».⁶⁶

⁶⁴ *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso*, cit. pp. 10-11.

⁶⁵ *Ivi*, p. IV.

⁶⁶ *Ivi*, p. VII.

Bisso invita dunque i giovani apprendisti a consultare il manuale in riferimento al tema che desiderano trattare nel proprio componimento e a trarre spunto, imitando i classici italiani come «inclita pecchia».⁶⁷ Poiché, nota l'autore, non si può pretendere che i giovani, inesperti studenti procedano a una lettura integrale dei migliori poeti, «troppo lungo e risicoso cammino»,⁶⁸ e poiché spesso anche tra le poesie più celebri se ne nascondono di 'velenose', che possono facilmente corrompere l'animo e lo stile degli apprendisti, è necessario un repertorio «di giusta mole, e portabile»,⁶⁹ dove i componimenti vengano raccolti 'spicciolati' e separati da un eventuale contesto moralmente negativo, in modo che si possa delibarne «il buon gusto, senza trarne il veleno».⁷⁰ Le opere classiche sono così sezionate e ridotte a *loci* per l'imitazione, di pratica consultazione e senza il rischio di guastare la rettitudine dei giovani, che sono esortati ad apprendere lo stile senza badare al contenuto contestuale. Ciò testimonia come in questa fase le opere dei «quattro classici» siano considerate prima di tutto dei modelli imprescindibili di stile poetico, e come tali vengano insegnate nelle scuole, con il comprensibile sforzo di orientarne la lettura.

La duplice funzione, di sintesi e di moralizzazione, finalizzata alla pratica imitativa, sarà propria di altri repertori poetici basati sulle opere dei «quattro poeti», considerate singolarmente. Basti pensare alle edizioni 'ad uso della gioventù', versioni censurate del *Furioso* prodotte per dare agli studenti l'opportunità di leggere innocuamente il capolavoro ariostesco, senza il pericolo di corrompere l'onestà dei loro costumi.⁷¹

⁶⁷ Ivi, p. III: «Della novella etade, e della vecchia / scorri in pria gli Scrittori o buoni, o rei, / Fatto del mele Ascreo inclita pecchia». Si tratta, come indicato nelle note al testo, di una citazione dal poema in terza rima *Dell'arte poetica* di Benedetto Menzini (1688).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. V.

⁷⁰ Ivi, p. X.

⁷¹ Cfr. ancora GENOVESE, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, cit.; IDEM, *Le vie del Furioso*, cit., pp. 179-206.

Particolarmente significativa appare, a questo proposito, la diffusione di un florilegio del poema intitolato *Stanze scelte dall'Ariosto e da altri migliori poeti: ad uso de' giovani amanti dell'onesta poesia italiana*⁷² e fornito di un «indice copioso ad agevolarne l'imitazione», che mostra bene le modalità attraverso le quali il poema viene smontato e ridotto a un'antologia di brani esemplari. Si tratta, anche in questo caso, di un'edizione molto fortunata, più volte stampata e riproposta, con poche varianti, dalla seconda metà del Settecento a tutto l'Ottocento.⁷³ La premessa alla nuova edizione del 1793 testimonia il grande interesse del pubblico verso questa operazione editoriale:

Le stanze scelte dell'Ariosto sortite colle stampe di Venezia nel 1759 furono accolte con tale aggradimento dalla gioventù amante della italiana poesia, che in breve non se ne trovò più esemplare. Si lagnava essa di non potere senza pericolo del costume gustare nel Furioso di quello stile, che sentiva essere esemplare rarissimo di ciò, ch'è scrivere con vivacità, con forza, con

⁷² *Stanze scelte dall'Ariosto e da altri migliori poeti: ad uso de' giovani amanti dell'onesta poesia italiana: con un indice copioso ad agevolarne l'imitazione*, Venezia, Appresso Benedetto Milocco in Merceria all'insegna di S. Tommaso d'Aquino, 1759. Cfr. il breve *Proemio dell'Editore*, riportato nel repertorio *Novelle della Repubblica letteraria per l'anno MDCCLIX pubblicate sotto gli auspicj di Sua Altezza Serenissima Elettorale Massimiliano Giuseppe, Duca ed Elettore di Baviera*, Venezia, Domenico Occhi, 1759, p. 297: «Non sono nuove le querele date al Poema dell'*Orlando furioso*, altri spacciandolo qual Romanzo piuttosto, che qual degno esemplare di Epica Poesia; chi condannando in quel Poema le immagini o descrizioni troppo vivaci e libere, ed altri finalmente, come fa l'autore del Discorso qui nuovamente premesso, non dubitando di chiamar tutto l'accennato Poema dell'Ariosto – *una unione di mille follie scritte con istile eccellente*. Noi però lasciando quest'ultima espressione alquanto piccante al genio critico di quell'autore Francese [Bernard de Fontenelle] che con la sua Pluralità de' Mondi e co' Viaggi fatti nel Mondo della Luna, sembra aver fatto quasi un nuovo Ritratto delle follie notate da esso nell'Ariosto; ci piacerà l'avvertire, che a differenza dell'*Orlando innamorato* già scritto da Matteo-Maria Bojardo, cui non potè dar che qualità o miglioramento di Romanzo sì M. Lodovico Domenichi, come un Francesco Berni con tutte le nuove cure o diligenze adoperate; qui l'Editore studiò dare tanta e tale riformazione ai sentimenti liberi d'Ariosto, che dall'onesta gioventù Italiana si può ora prendere in mano qual esemplare degno d'essere imitato dagli studiosi di volgar poesia, o nelle descrizioni d'assalti di città, e di Battaglie, o in combattimenti navali e in Duelli di due guerrieri, o in giostre, Colloqui, similitudini differenti».

⁷³ Con il titolo *Stanze scelte dall'Ariosto e da altri migliori poeti* oltre alla prima impressione del 1759, è registrata una seconda pubblicazione, nel 1772; con il titolo *Stanze scelte dell'Ariosto*, la nuova edizione con una prima stampa senza data (ma probabilmente 1780-1791), pubblicata a Pavia (nella stamperia del R.I. Monastero di San Salvatore) e ristampe datate: 1793 (Venezia), 1807, 1810, 1818, 1823. La prima edizione si differenzia dalla seconda perché presenta, assieme a quelle di Ariosto, le stanze di 'altri migliori poeti': Tasso (*Gerusalemme conquistata*), Tassoni, Poliziano e Lippi.

eleganza, e con natura. E però fuvvi allora chi si propose il benefico impegno di scegliere molta parte, anzi la migliore di quel poema, la produsse, come si è detto, stampata, ed il pubblico illuminato, e circospetto gliene seppe buon grado. Ad un tale favorevole incontro è in diritto di aspirare anche questa Stamperia, ora che offre a' giovani studiosi ristampata la stessa operetta, in cui troveranno quanto di migliore possano bramare di leggere nell'Ariosto, salvo quello, che letto, costerebbe loro un pentimento.⁷⁴

Da questa introduzione risulta chiaro il giudizio settecentesco e primo ottocentesco sul *Furioso*: testo esaltato dal punto di vista stilistico per 'vivacità', 'forza' ed 'eleganza', ma spesso condannato per il contenuto licenzioso. Queste riserve non impediscono al poema di divenire uno dei «quattro classici», come del resto le voci 'rancide' non pregiudicano la presenza di Dante all'interno del quartetto. In ogni caso, sia per Dante sia per Ariosto l'inserimento nel canone comporta, almeno all'inizio, una particolare cautela e qualche sacrificio. Se i giovani devono imparare la perfezione del poetare ariostesco, infatti, non per questo dovranno anche lasciarsi corrompere da contenuti giudicati impropri. Allo stesso modo, del poema dantesco, occorrerà selezionare quei passi e quei vocaboli dotati di 'buon gusto' e accompagnare con note di commento ciò che risulta particolarmente 'oscuro'.

Le due opere, *Voci e locuzioni poetiche* e *Stanze scelte dell'Ariosto*, sono dunque accomunate dall'intento di orientare la lettura dei classici, attraverso un'operazione decostruttiva e antologizzante. I brani sono selezionati senza interesse per la narrazione, ma con il solo scopo di fornire un esempio di 'bello stile' poetico. In questo modo, nelle *Stanze*, alcune ottave vengono prelevate dal *Furioso* per essere inserite nel florilegio,

⁷⁴ *Stanze scelte dell'Ariosto. Ad uso de' Giovani amanti dell'onesta Poesia Italiana. Novissima Edizione. In cui a maggior comodo degli Studiosi aggiungesi per la prima volta la Tavola degli Argomenti*, Venezia, Giovanni Battista Novelli, 1794, p. II.

prive di ogni riferimento all'episodio da cui sono tratte o collegamento che aiuti a ricostruire la trama del poema; i versi ariosteschi non sono contrassegnati con la numerazione tradizionale, che aiuterebbe chi legge a orientarsi rispetto al testo originale e a comprendere la presenza di eventuali cesure, ma con una nuova numerazione, progressiva, come se l'operazione di scomposizione avesse creato un nuovo poema, completo e perfettamente coeso.

Il lettore è invitato a servirsi delle 'bellezze del *Furioso*',⁷⁵ imitandole in nuovi componimenti; a questo scopo viene fornito un indice, o una tavola degli argomenti, che rubrica i passi selezionati in ordine alfabetico e secondo categorie generiche. Proprio nel sistema delle rubriche si può notare la principale differenza tra i due repertori. Le *Voci e locuzioni*, come indica il titolo, sono più vicine all'idea di un vocabolario: per ogni lemma il lettore è invitato a confrontare i diversi, brevi passi, tratti dai «quattro poeti». Le *Stanze* sono invece più simili a una moderna antologia, dove gli episodi del *Furioso* vengono catalogati in base al tema e riportati in maniera estesa.

Potrà risultare interessante, a questo proposito, confrontare le modalità di presentazione e di utilizzo, in entrambi i manuali, del passo forse più memorabile dell'intero poema: quello della pazzia di Orlando. Nelle *Stanze*, l'episodio è rubricato secondo la dicitura: *Uomo che per dolore impazzisce, a poco a poco divien furioso, e poi risana*; sono riportate novantuno ottave (canto XXIII: 111-112, 115-116, 122, 124-136; canto XXIV: 1-2, 4-13; canto XXIX: 40-42, 46-48, 50-74; canto XXX: 1-15; canto XXXIX: 45-60; che divengono 889-980 nella nuova numerazione).⁷⁶ Il passo antologizzato resta molto ampio,

⁷⁵ Cfr. con le *Bellezze del Furioso* di M. Lodovico Ariosto scielte da Oratio Toscanella (Venezia, Pietro de i Franceschi & nepoti, 1574). L'operazione delle *Stanze* è simile a quella compiuta già nel Cinquecento da Toscanella, ma, mentre leggendo le *Bellezze del Furioso*, dotate di un ricco apparato paratestuale, di allegorie e di commento, si può facilmente distinguere da dove sono tratte le ottave riportate e dove sono stati operati dei tagli, ciò è reso impossibile, come si vedrà, nell'edizione settecentesca.

⁷⁶ *Stanze scelte dell'Ariosto. Ad uso de' Giovani amanti dell'onesta Poesia Italiana*, cit., pp. 234-257.

nonostante abbia subito diversi tagli e ricuciture, giustificati dalla necessità tanto di annullare l'*entrelacement* ariostesco, presentando consequenzialmente le vicende della pazzia e del rinsavimento di Orlando, quanto di eliminare riferimenti licenziosi, come quelli all'amore di Angelica e Medoro. Senza il confronto con un'edizione integrale del poema è impossibile capire l'entità e la collocazione delle lacune, che compromettono la piena comprensione della narrazione.

Nelle *Voci e locuzioni*, invece, a illustrare il lemma 'Follia', si trovano i versi: «E cominciò la gran follia sì orrenda, / Che della più non sarà mai ch'intenda. / In tanta rabbia, in tanto furor venne, / Che rimase offuscato in ogni senso». Il brano ariostesco, accompagnato dall'indicazione dei riferimenti alla numerazione del testo originale: 'F., XXIII 133-134', è l'unico estratto poetico utilizzato per spiegare la voce, insieme ai sinonimi: 'delirio', 'insania', 'stoltezza', 'follezza', 'frenesia', 'sciocchezza', 'smania', 'furore', 'mania', 'mattezza', 'mattìa' e agli aggettivi: 'orrenda', 'strana', 'solenne', 'dira', 'alta', 'stolta', 'temeraria', 'vana', 'insanabile', 'disperata', 'furiosa'.⁷⁷

Se poi si considerano nel loro complesso le rubriche delle *Stanze* e le si confrontano con quelle delle *Voci e locuzioni* si può notare come le prime siano incentrate soprattutto sulla descrizione di azioni, mentre nelle seconde prevalga un interesse per la rappresentazione delle passioni, degli affetti umani; in questo caso alla dicitura: 'Uomo che per dolore impazzisce, a poco a poco divien furioso, e poi risana', delle *Stanze*, corrisponde quella, ben più semplice, delle *Voci e locuzioni*: 'Follia'; coerentemente, i due passi antologizzati riflettono questa diversità di focus, con un brano molto più breve nel manuale di Bisso, teso a esemplificare la sola descrizione dell'offuscamento dei sensi del paladino.

⁷⁷ *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso*, cit. p. 343.

In ultima analisi le due opere, seppur assimilabili dal punto di vista dell'intento di fornire, ai giovani apprendisti, un repertorio per l'imitazione dei classici, una imitazione che faccia tesoro del 'buon gusto stilistico' prescindendo da contenuti 'velenosi', risultano molto distanti sul piano degli esiti. Il repertorio di Bisso appare più interessante per l'argomento qui trattato, sia per l'impianto lessicografico, che, ispirato ai repertori poetici latini, ne fa un'opera nuova nel panorama della lirica volgare, sia per la possibilità, garantita proprio da questo formato, di mettere a confronto lo stile dei quattro autori del canone di recente formazione.

III. Quattro «imitator sovrani»

Non si deve ritenere che, a metà Settecento, il canone fosse già un punto di riferimento stabile e inderogabile. Una lettera di Francesco Algarotti datata 1742 – lo stesso anno della pubblicazione del *Rimario* di Occhi – propone infatti un diverso quartetto di scrittori italiani: Trissino, Machiavelli, Tasso e Metastasio. Si tratta di un'epistola che il letterato italiano invia al barone di Knobelsdorff,⁷⁸ per consigliarlo in merito alla decorazione della facciata di un teatro di Berlino; l'edificio, come spiega Algarotti, dovrà ospitare quattro nicchie sulle quattro facciate, con i principali poeti greci, latini, francesi e italiani.⁷⁹ La selezione operata da Algarotti è naturalmente giustificata dal contesto teatrale, per cui vengono privilegiati i 'poeti drammatici'; il letterato non appare però in alcun modo

⁷⁸ Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753) fu un pittore e architetto tedesco, profondamente influenzato dall'arte italiana e, in particolare, dall'opera di Palladio; dal 1741 lavorò alla costruzione dell'*Hofoper*, il teatro d'opera di Berlino, su commissione di Federico II di Prussia.

⁷⁹ Cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Al Signor Barone di Knobelstorff, soprintendente alle fabbriche di S.M. il Re di Prussia a Berlino*, in IDEM, *Opere*, vol. VII, Livorno, Coltellini, 1764, pp. 221-224.

influenzato dal canone dei «quattro poeti», seguendo il quale avrebbe potuto includere, accanto Tasso, almeno Ariosto. Oltre a ciò, Algarotti non sembra neppure convinto della scelta dell'autore dell'*Aminta*, per cui propone una valida alternativa: «il Guarini per la tanta fama di quel suo Pastor Fido, divenuto, per così dire, il Donatello del bel sesso»,⁸⁰ mentre non dimostra di avere dubbi per quanto riguarda gli altri tre italiani, Trissino, Machiavelli e Metastasio. Non bisogna inoltre dimenticare che in pieno Ottocento, quando il canone diverrà ormai stabile, non mancheranno casi di teatri decorati con il motivo dei «quattro padri», Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso.⁸¹

Sarà utile, a questo punto, confrontare le *Voci e locuzioni poetiche* con la citata *Introduzione alla volgar poesia*, l'opera più fortunata di Bisso, pubblicata nel 1749 e ristampata più volte fino quasi a metà Ottocento.⁸² Il testo è ancora una volta destinato ai giovani «Principianti», che il maestro di retorica si propone di istruire circa la «natura e perfezione della Poesia italiana e di tutti i suoi metri particolari». ⁸³ Un intero capitolo è dedicato all'*Osservazione, ed imitazione de' Poeti migliori*, poiché senza imitazione non può esistere la poesia, «che per comune insegnamento tra le arti imitatrici è la reina»,⁸⁴ in esso l'autore spiega la differenza tra «furto», «imitazione» ed «emulazione», ricorrendo all'esempio di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, cioè mostrando come questi

⁸⁰ Ivi, p. 223.

⁸¹ Ad esempio, il teatro Verdi di Padova (1847) o il Camillo Sivori di Finale Ligure (1868), cfr. il già citato articolo di DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri e i «quattro poeti»* (p. 192).

⁸² Si contano numerose ristampe dopo la prima edizione del 1749: 1755 (Lucca), 1757 (Messina), 1762 (Venezia), 1764 (Milano), 1771 (Venezia), 1777 (Roma), 1785 (Venezia), 1787 (Palermo), 1791 (Venezia), 1794 (Venezia), 1800 (Venezia), 1808 (Venezia), 1815 (Bassano), 1827 (Napoli), 1833 (Bassano), 1836 (Napoli), 1847 (Napoli).

⁸³ *Introduzione alla volgar poesia in due parti divisa dal P. Giambattista Bisso palermitano, professore di retorica nel Collegio Massimo di Palermo, Nuova edizione, Molto migliorata, ed accresciuta dall'Autore, Specialmente di un nuovo Libro della Poesia Teatrale Antica, e Moderna, si aggiunge infine I. Una Lezione Arcadica del Marchese Scipione Maffei sopra i Poeti Italiani, II. un Ristretto d'Iconologia ad uso delle Scuole d'Italia*, Venezia, Andrea Santini, 1808, p. 3.

⁸⁴ Ivi, p. 95.

autori abbiano saputo far tesoro delle bellezze degli antichi loro predecessori fino a divenire essi stessi oggetto di «retta imitazione» da parte dei posteri.

Una simile interpretazione della tetradè è fornita da Giuseppe Baretti in un poemetto satirico sulla *Frusta letteraria*:

Saper non denno questi Scioperati
che non soltanto gli Scrittor Romani
tutti di qua dall'Alpe sono nati;
ma che anco i loro imitator sovrani
Dante, Petrarca, l'Ariosto, il Tasso
furono tutti quanti Italiani.⁸⁵

Il brano, pubblicato il primo luglio 1764, è introdotto così dal direttore della rivista:

Quantunque nell'opinione mia gl'Italiani d'oggi sieno tanto al di sotto de' Francesi in fatto di lettere, quanto i Marrocchini lo sono agl'Italiani, con tutto ciò voglio compiacere la Dama che m'ha mandato da Napoli il seguente capitolo, e dargli luogo nella *Frusta*, recidendogli però i cinque primi terzetti, e i due ultimi per una ragione che non occorre dire. Eccolo.⁸⁶

Nonostante questi versi vengano attribuiti a una anonima 'Dama' napoletana, è possibile identificare l'autore in Baretti stesso, dato che, com'è noto, «sue sono tutte quelle [poesie] che ha stampato sotto finti nomi nella *Frusta letteraria*, e che per la maggior parte avea

⁸⁵ GIUSEPPE BARETTI, *La Frusta letteraria*, II, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1932, p. 95 (n. XIX, 1° luglio 1764).

⁸⁶ Ivi, p. 94.

recitato nell'Accademia de' Trasformati di Milano».⁸⁷ L'inizio del capitolo: «Egli mi viene una stizza bestiale / allor ch'io leggo qualche autor francese / che sputa tondo, e in zucca non ha sale» è inoltre comune a un altro poemetto composto dal poeta torinese, nel 1747, nel contesto della polemica contro il petrarchista Biagio Schiavo: «Egli mi viene una stizza bestiale, / quando taluno la giornea s'allaccia / e sputa tondo e in zucca non ha sale»;⁸⁸ Baretto riutilizza la struttura dell'incipit, modificandone il destinatario.

Nelle lettere di Baretto, Biagio Schiavo viene preso di mira per la sua pedanteria, che lo porta a impiegare motivi formali tradizionali ormai vietati, di cui egli stesso fatica a comprendere il significato. Il letterato è rappresentato nell'atto di indossare la «giornea», un tipo di sopravveste di moda tra il XIV e il XV secolo; l'immagine è particolarmente riuscita perché 'allacciarsi la giornea' assume il significato di «intraprendere a sostenere alcuna cosa con tutta l'energia ed efficacia»⁸⁹ e quindi oltre a rimandare a un abbigliamento antiquato e comico per il Settecento, rappresenta l'idea dello sforzo con cui il poeta si accinge a imitare i suoi modelli, ostentando gravità,⁹⁰ senza però avere 'sale in zucca': «Costui si tien sempre il Petrarca avanti [...] / Di tòsco e greco porta la divisa; / nella toscana lingua granchi prende, / ed io me ne smascello dalle risa».⁹¹

Riutilizzando l'incipit già collaudato, ma modificando il bersaglio, l'autore polemizza ora aspramente contro i contemporanei intellettuali francesi, rivendicando il primato della poesia italiana, nata a imitazione di quella latina. Il carne satirico sembra dunque in primo luogo diretto contro Voltaire, autore di scritti polemicamente sulla letteratura italiana e, in

⁸⁷ GIUSEPPE BARETTI, *Scritti scelti, inediti o rari. Con nuove memorie della sua vita*, vol. I, Milano, Bianchi, 1822, p. 18.

⁸⁸ IDEM, *Lettere sul dottor Bigio Schiavo*, in IDEM, *Prefazioni e polemiche*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1933, p. 19.

⁸⁹ Cfr. la voce 'giornéa' nel *Vocabolario della Crusca*, IV edizione (1729-1738).

⁹⁰ Cfr. 'sputare tondo' nel *Vocabolario della Crusca*, cit.

⁹¹ BARETTI, *Lettere sul dottor Bigio Schiavo*, cit., p. 19.

particolare, su Dante.⁹² Assieme agli «sputatondi oltramontani» che disapprovano e condannano tutto ciò che non è francese, Baretti critica però anche, e soprattutto, i loro sostenitori in Italia, quei «moderni seri e infranciosati / che somiglian sì poco a' loro antichi», seguono la moda di Parigi, e leggono soltanto romanzi dalle belle rilegature, ma poveri di contenuto. A chi pensa che «chiunque vuol co' piedi camminare, / chiunque vuol toccare con le mani / bisogna vada in Francia ad imparare» l'autore contrappone l'esempio di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, citati come «imitator sovrani», coloro che seppero accostarsi alle antiche sorgenti della poesia, abbeverandosi alle fonti classiche. Mentre dunque nelle *Lettere sul dottor Biagio Schiavo* Baretti stigmatizzava un esempio di cattiva imitazione dei classici, rappresentando il pedante nell'atto di ripetere, senza intenderli, i versi petrarcheschi, in questo caso illustra invece la virtuosa pratica imitativa, che rende gli scrittori italiani degni eredi dei poeti latini.

Il fatto che Baretti riprenda e contribuisca a diffondere lo stesso canone su cui è basato il repertorio di *Voci e locuzioni poetiche* di Bisso appare ancora più significativo, considerando che solo poco tempo prima aveva aspramente criticato, dello stesso autore, l'*Introduzione alla volgar poesia*. Leggendo la recensione al manuale del maestro di retorica gesuita, pubblicata anch'essa sulla *Frusta letteraria*, è possibile notare però come la contraddizione sia soltanto apparente:

Venendo adesso al libro di cui ho qui registrato il titolo, dirò che è libro da riuscire di qualche uso a que' giovanetti, pe' quali l'autore lo ha scritto, cioè per que' giovanetti che ambiscono di diventare fabbricatori di versi e di rime. [...] La sola cosa che non mi garba in questa Introduzione sono due buoni terzi degli esempi tratti da diversi poeti pastori, e proposti a que' giovani che

⁹² Sulla polemica anti-volterriana di Baretti, cfr. DOMENICO CONSOLI, s.v. *Baretti, Giuseppe*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

cominciano ad arrampicarsi su pel monte Parnaso. [...] Molti altri autorelli vengono qui nominati con encomio da questo dabbene autore, che è certamente più ricco di buon volere, che non di cognizioni poetiche: ma eccettuati i pochi esempi da esso tratti dal Petrarca, dall'Ariosto, dal Tasso e da due o tre altri, poco caso s'ha a fare de' restanti, quantunque corroborati dalla poco rispettabile autorità del Crescimbeni, del Quadrio e di altri tali eruditi, ma spoetatissimi giudici di poesia.⁹³

Baretti inizia dunque la recensione con una lode dell'opera e della sua utilità per i giovani studiosi di poesia, per poi giungere a condannare la quasi totalità degli esempi selezionati, «due buoni terzi». La critica nei confronti dei poeti arcadici è aspra e si fonda su un esame dettagliato delle poesie proposte da Bisso; a nulla vale l'autorità del fondatore dell'*Arcadia*, Crescimbeni, e dell'erudito Francesco Saverio Quadrio, anch'egli gesuita e autore di una celebre storia della letteratura italiana: *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739-1752).

Per quanto riguarda il tema che qui interessa, però, si può notare come il giudizio di Baretti non differisca sostanzialmente da quello di Bisso: gli unici esempi degni di figurare in una *Introduzione alla volgar poesia* sono quelli tratti da Petrarca, Ariosto e Tasso. Appare quindi del tutto legittimo che sulla *Frusta* non compaia alcun accenno alle *Voci e locuzioni poetiche*, che pure doveva essere ben noto all'autore del periodico, proprio perché questo secondo manuale è basato su un canone condiviso dai due letterati, dove a Petrarca, Ariosto e Tasso, va ad aggiungersi il primo, e il più discusso, degli «imitator sovrani».

⁹³ Cfr. BARETTI, *La Frusta letteraria*, cit., I, pp. 255-261 (n. X, 15 febbraio 1764).

È interessante notare, inoltre, il contesto antifrancese in cui si inserisce la rivendicazione di un canone tutto italiano e l'importanza del tema dell'imitazione dei classici latini, facoltà in cui consiste l'eccellenza dei «quattro poeti».

Sarà utile, a questo punto, prendere in considerazione ancora una volta l'*Introduzione alla volgar poesia* di Bisso e, in particolare, un'appendice che si trova allegata alla ristampa del 1808: *Lezione tratta dall'opera intitolata Rime e prose del signor marchese Scipione Maffei, stampata in Venezia l'anno 1719*. Si tratta di un discorso arcadico, già tradotto in francese e stampato a Ginevra nel primo volume della *Biblioteca Italica* (1728), che contiene una concisa storia della letteratura italiana.

Il problema principale concerne la nascita della poesia italiana e i suoi modelli; a questo proposito l'autore scrive: «La forma poi de' Versi, e l'uso delle Rime non appresero i Siciliani da' Provenzali, come col Crescimbeni pretendono alcuni Autori; ma più presto come col Petrarca stima il Muratori, dai Greci e dai Latini».⁹⁴ La preoccupazione di Scipione Maffei risiede nel mostrare come «vanamente si spacciano i Provenzali per Padri, e Maestri dell'italiana poesia»,⁹⁵ rivendicando ai classici nostrani e non agli antichi francesi, il merito di aver fornito il primo modello poetico. Proseguendo nella trattazione, tuttavia, non si trova ancora, neppure accennato, il motivo dei «quattro poeti»; se il «divino» Dante è esaltato come inesauribile «fonte di Poesia»,⁹⁶ Petrarca è considerato il «Duce» dell'Arcadia,⁹⁷ «è superiore ad ogni lode il divino Ariosto»⁹⁸ e Tasso conclude altrettanto degnamente l'«aureo Secolo»,⁹⁹ questi non sono i soli esempi citati, ma, in particolare per il Cinquecento, sono molti i poeti lodati in modo simile. È evidente però

⁹⁴ *Lezione tratta dall'opera intitolata Rime e prose del signor marchese Scipione Maffei, stampata in Venezia l'anno 1719*, in *Introduzione alla volgar poesia*, cit., p. 161.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ivi*, p. 236.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 167-168.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 171-172.

come la storia della letteratura proposta da Scipione Maffei sia del tutto compatibile con il canone tetrarchico.

Come ha messo in luce Dionisotti, nel saggio sulla *Varia fortuna di Dante*, «fra i quattro l'uomo nuovo era naturalmente l'antico»;¹⁰⁰ il punto chiave della formazione della tetrade risiede nella progressiva rivalutazione di Dante, che avviene, a partire dall'inizio del Settecento, «per gradi, ma non senza lunghe pause e forti contrasti», nel segno di un recupero dell'antico, per far fronte all'aperta competizione con la Francia. È così che il canone che sembra oggi il più ovvio appare, a uno sguardo attento, il risultato di annose e travagliate controversie sul piano critico e poetico.¹⁰¹

¹⁰⁰ DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 256.

¹⁰¹ Basti pensare alla polemica antidantesca, ma più genericamente atta a distogliere gli italiani dal vano e ossequioso esercizio dell'imitazione, sviluppata da Saverio Bettinelli nelle *Lettere virgiliane* (1759). Cfr. MARIO FUBINI, s.v. *Bettinelli, Saverio*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. Sulla contrastata fortuna di Dante nel Settecento, cfr. oltre al già citato saggio di Dionisotti, ANDREA BATTISTINI, *Rozzo poeta o genio sublime? L'alterna fortuna di Dante nel Settecento*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi et alii, Bologna, Gedit, 2005, pp. 492-504; IDEM, *Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche*, in *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, a cura di Domenico Cofano et alii, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, pp. 115-135.

Capitolo secondo

Leggere i classici: dal *Parnaso italiano* alla *Biblioteca portatile del Viaggiatore*

Dopo gli esordi a stampa negli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento, il canone dei «quattro poeti» va rapidamente affermandosi, come si può verificare considerando il coevo mercato editoriale. Il *Rimario* di Occhi e il volume delle *Voci e locuzioni poetiche* rappresentano infatti i primi di una lunga serie di testi che propongono le opere dei quattro autori quali esempi di bello stile da imitare o quale piacevole compagnia alle passeggiate dell'intellettuale moderno. Come si è visto, Bisso appare pienamente consapevole della novità della sua opera, che, modellata sui lessici latini di lunga tradizione, non ha eguali in campo italiano.

Questo apparentamento delle 'quattro corone' della poesia volgare ai classici greci e latini è un indizio del processo di canonizzazione in atto, che prevede una nobilitazione di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, presentati come i legittimi eredi di Omero e Virgilio, sia in sede di dibattito critico, sia nell'operazione di promozione e divulgazione presso il pubblico di lettori. In questo modo, alla rivendicazione dei «quattro classici» come «imitator sovrani», avanzata da Baretti, ben corrisponde la proposta dei manuali scolastici di Occhi e Bisso.

Le modalità di diffusione editoriale di un testo considerato classico sono molteplici, dal volume di pregio, destinato a un pubblico colto e facoltoso, all'edizione economica o tascabile, pensata per una circolazione più ampia, dal manuale di *loci* o dalle versioni compendiate e censurate, per l'imitazione degli apprendisti poeti, come le *Stanze scelte*

dell'*Ariosto*, all'edizione filologica integrale, strumento indispensabile al lavoro del dotto studioso. Non stupisce dunque che a partire dalla metà del Settecento si possa riscontrare un alto numero di pubblicazioni dei testi dei quattro autori, destinate ad accertare la loro 'vera lezione' o a renderli più accessibili attraverso un'opera di commento o di moralizzazione dei contenuti.¹⁰²

Per quanto riguarda il tema qui affrontato, dopo avere preso in esame alcuni dei manuali che scompongono i testi classici in *loci* per agevolarne l'imitazione, sarà ora interessante soffermarsi sulle edizioni che vedono i «quattro classici» in versione integrale, prima pubblicati in serie, quindi riuniti in un unico volume, indagando come il fenomeno dell'antologia dei «quattro poeti», già individuato da Croce,¹⁰³ vada sviluppandosi di pari passo con l'istituzionalizzazione del canone.

Nella sua autobiografia, Alfieri racconta di avere acquistato a Parigi, nel 1771, «una raccolta dei principali poeti e prosatori italiani in trentasei volumi di picciol sesto e di graziosa stampa» e di essersi meravigliato vedendo «il gran numero di rimatori che in compagnia dei nostri quattro sommi poeti erano stati collocati a far numero».¹⁰⁴ Si trattava

¹⁰² Cfr. GENOVESE, *Le vie del Furioso*, cit., pp. 179-206.

¹⁰³ CROCE, *I «quattro poeti» e l'edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, cit.

¹⁰⁴ ALFIERI, *Vita*, cit., III, 12, pp. 122-123: «Ma in vece del Rousseau, intavolai bensì allora una conoscenza per me assai più importante con sei o otto dei primi uomini dell'Italia, e del Mondo. Comprai in Parigi una raccolta dei principali Poeti e Prosatori Italiani in 36 volumi di picciol sesto, e di graziosa stampa, dei quali neppur uno me ne trovava aver meco dopo quei due anni del secondo mio viaggio. E questi illustri maestri mi accompagnarono poi sempre da allora in poi da per tutto; benchè in quei primi due o tre anni non ne facessi a dir vero grand'uso. Certo che allora comprai la raccolta più per averla che non per leggerla, non mi sentendo nessuna nè voglia nè possibilità di applicar la mente in nulla. E quanto alla lingua Italiana, sempre più m'era uscita dell'animo e dell'intendimento a tal segno, che ogni qualunque autore sopra il Metastasio mi dava molto imbroglio ad intenderlo. Tuttavia, così per ozio e per noja, squadernando alla sfuggita que' miei 36 volumetti mi maravigliai del gran numero di rimatori che in compagnia dei nostri quattro sommi poeti erano stati collocati a far numero: gente, di cui (tanta era la mia ignoranza) io non avea mai neppure udito il nome: ed erano un *Torracchione*, un *Morgante*, un *Ricciardetto*, un *Orlandino*, un *Malmantile*, e che so io: poemi, dei quali molti anni dopo deplorai la triviale facilità, e la fastidiosa abbondanza. Ma carissima mi riuscì la mia nuova compra, poichè mi misi d'allora in poi in casa per sempre que' sei luminari della lingua nostra, in cui tutto c'è: dico Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Boccaccio, e Machiavelli; e di cui (pur troppo per mia disgrazia e vergogna) io era giunto all'età di circa ventidue anni senza averne punto mai letto, toltone alcuni squarci dell'*Ariosto* nella mia prima adolescenza essendo in Accademia, come mi pare di aver detto a suo luogo. Munito in tal guisa di questi possenti scudi contro l'ozio e la noja, (ma invano, poichè sempre ozioso e nojoso altrui e a me stesso rimanevami) partii

della *Collection des meilleurs Auteurs dans la Langue Italienne*, pubblicata dall'editore Marcel Prault, a partire dal 1767: comprendeva le opere «soit en vers, soit en prose», di diversi autori «regardés comme Auteurs classiques» – tra cui Pulci, Guarini, Tassoni, Boccaccio, Machiavelli – e includeva infine un *Vocabolario portatile* «per agevolare la lettura degli autori italiani ed in specie di Dante». ¹⁰⁵

È interessante confrontare la testimonianza alfieriana con quella di un altro celebre lettore delle opere edita da Prault, Voltaire, che criticava così la scelta di stampare la *Commedia*: «le Dante pourra entrer dans les bibliothèques des curieux, mais il ne sera jamais lu», paragonando Dante prima a Virgilio, tra i classici antichi, quindi ad Ariosto, tra i moderni: «On me vole toujours un tome de l'Arioste, on ne m'a jamais volé un Dante». ¹⁰⁶

Queste due opposte reazioni mostrano bene quanto la selezione degli *Auctores* alla base di simili repertori di classici sia cruciale e dibattuta; se da un lato una scelta antologica ampia può far perdere di vista quelli che sono i testi più importanti, dall'altro sono proprio questi ultimi a essere oggetto di polemica e il caso della *Commedia* è in questo senso emblematico: un libro che nessuno vuole leggere, almeno secondo l'opinione di Voltaire,

per la Spagna verso il mezzo Agosto». È interessante che a Boccaccio, già 'terza corona', si accompagni il cinquecentesco Machiavelli, come secondo classico della prosa, in maniera simmetrica a quanto avviene per i «quattro poeti».

¹⁰⁵ Per l'identificazione di questa edizione cfr. ARNALDO DI BENEDETTO, *Alfieri e Machiavelli*, in *De Florence à Venise: études en l'honneur de Christian Bec, réunies par François Livi, Carlo Ossola*, Paris, PUPS, 2006, pp. 419-430: pp. 424-425. Alcune notizie su questa collana si trovano in cataloghi e periodici dell'epoca, Cfr. *Catalogue hebdomadaire, ou Liste des livres, estampes, cartes, ordonnances, édits, déclarations, arrêts, qui sont mis en vente chaque semaine, tant en France qu'en pays étrangers*, Paris, Despillay, 1769 e *Journal des beaux-arts et des Sciences...*, II, Paris, Didot, 1768, pp. 180-181, dove è presentato il prospetto dell'edizione fino al 1768: «Ces auteurs sont, *Morgante del Pulci*, 3 vol. *Orlando Furioso di Ariosto*, 4 vol. *Il Ricciardetto di Carteromaco*, 3 vol. *La Comedia di Dante Alighieri*, 2 vol. *Il Torracchione del Corsini*, 2 vol. *Il Malmantile del Lippi*, 1 vol. *L'Aminta del Tasso*, 1 vol. *Il Pastor fido del Guarini*, 1 vol. *La Storia Fiorentina col principe del Machiavelli*, 3 vol. *La Secchia rapita del Tassoni*, 1 vol. *La Gerusalemme Liberata del Tasso*, 2 vol. *Le Rime del Petrarca*, 2 vol. *Le altre Opere di Machiavelli*, 3 vol. *Decamerone del Boccaccio*, 3 vol. *Vocabolario portatile per l'intelligenza degli Autori Italiani*, 1 vol.».

¹⁰⁶ È una delle lettere a Bettinelli, cfr. *Oeuvres de Voltaire, avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot*, tome LIX, correspondance tome IX, Paris, Lefèvre, 1832, pp. 355-358: p. 357. Cfr. anche FELICE DEL BECCARO, s.v. *Voltaire*, in *Enciclopedia dantesca*, cit.

nell'arco di cinquant'anni diverrà il primo e più stampato, letto, memorizzato e imitato, indiscusso 'Principe del Parnaso'.

I. Il *Parnaso italiano* di Andrea Rubbi

Dopo la *Collection* parigina, una interessante raccolta di classici – che ha tra i suoi modelli proprio quella *Collection* – è rappresentata dal *Parnaso italiano*, ovvero *raccolta de' poeti classici italiani*, pubblicata da Antonio Zatta a Venezia, a partire dal 1784, una collana che prevede l'edizione, in cinquantasei tomi, di opere letterarie italiane considerate classiche.¹⁰⁷ All'opuscolo di presentazione della raccolta, datato primo ottobre 1783,¹⁰⁸ seguono, l'anno successivo, i primi due volumi, dedicati a Petrarca (voll. 1-2), e i tre libri danteschi (voll. 3-5); nel 1785 uscirà l'*Orlando Furioso* (voll. 18-22) e nel 1787 la *Gerusalemme liberata* (voll. 28-29).¹⁰⁹ Si tratta indubbiamente di un'edizione di pregio:

¹⁰⁷ Cfr. QUONDAM, *Il canone dei classici italiani*, cit., p. 20: «Nel momento stesso in cui tra Settecento e Ottocento si avvia il processo di decostruzione del canone classicistico, sono progettate e intraprese alcune iniziative editoriali di straordinario respiro [...] con l'obiettivo di offrire al lettore contemporaneo una raccolta larga e rappresentativa del canone dell'intera tradizione letteraria, senza censure o esclusioni, e non solo come atto di quella nuova religione civile che coltiva foscolianamente la memoria patria. Come i 56 volumi del *Parnaso italiano* (1784-1791) a cura di Andrea Rubbi (un ex gesuita: e non è un dato accessorio), stampati a Venezia da Antonio Zatta». Cfr. anche WILLIAM SPAGGIARI, «Ebbi sempre nel cuore letizia e poesia». *Andrea Rubbi e il Parnaso italiano*, in *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, cit., pp. 27-43; IDEM, *Elenco dei titoli del Parnaso italiano [1784-1791]*, in *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, cit., pp. 44-47; GIUSEPPE CONSOLI FIEGO, *Le raccolte di classici italiani (1500-1914). Saggio storico-bibliografico*, Napoli, Ricciardi, 1939, pp. 76-85.

¹⁰⁸ *Parnaso italiano, ovvero Raccolta de' poeti classici italiani che si stampa da Antonio Zatta e figli tipografi, e libraj veneti. Agli amatori dell'italiana poesia*, Venezia, Antonio Zatta, 1783.

¹⁰⁹ Questa monumentale operazione editoriale prosegue fino al 1791; l'indice completo della collana prevede: *Petrarca* (voll. 1-2), *Dante* (voll. 3-5), *Lirici antichi serj et giocosi fino al secolo XVI* (vol. 6), il *Morgante maggiore* di Pulci (voll. 7-9), *Poemeti del secolo XV-XVI* (vol. 10), l'*Orlando innamorato* di Boiardo rifatto da Berni (voll. 11-15), *Egloghe Boscherecce del secolo XV-XVI* (vol. 16), *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico* (vol. 17), l'*Orlando Furioso* (voll. 18-22), *Didascalici del secolo XVI* – Alamanni, Ruccellai, Tansillo, Baldi (vol. 23), *Favole teatrali del secolo XVI* – *Aminta*, Alceo, Egle (vol. 24), *Marittimi e pedanteschi del secolo XVI* – Baldi, Rota, Franco, Del Vasto, Fidentio (vol. 25), *Canzonieri del secolo XVI* – *Ariosto*, Castiglione, Fracastoro, Sanazzaro, Casa (vol. 26), *Satirici e burleschi del secolo XVI* – *Ariosto*, Berni (vol. 27), la *Gerusalemme liberata* (voll. 28-29), Costanzo, *Torquato*, Bernardo Tasso et poetesse del secolo XVI (vol. 30), *Lirici misti del secolo XVI* (vol. 31), *Lirici Veneziani*

ogni volume è adornato da un ricco apparato paratestuale, decorato con incisioni in rame che rappresentano alcuni degli episodi salienti del poema e illustrato da un breve commento comprendente le notizie storiche e letterarie sull'autore, di cui viene fornito un doppio ritratto, figurativo e descrittivo del suo 'spirito'. Il curatore della collana, Andrea Rubbi,¹¹⁰ scrive di suo pugno sotto forma di lettera *A' suoi amici*, l'introduzione a ogni libro in cui, di volta in volta, informa sulle motivazioni alla base della scelta di antologizzare l'opera in questione. Nella premessa al primo volume della raccolta, si legge:

Io v'apro il PARNASO ITALIANO, cortesi amici. Alcuni di voi v'entreranno a giudicare dell'altrui merito, altri ad ammirar l'altrui gloria, molti a scegliersi un seggio futuro fra tanti eroi; ma tutti certamente a godere di un dolce e dotto spettacolo. Vi troverete i poetici genj che pacificamente illustrarono le nostre contrade dal principio della lingua italiana fino a' dì nostri. Procurerò che veggiate soltanto le loro migliori opere, che ad essi ottennero in Parnaso albergo e alloro. Il tutto

del secolo XVI (vol. 32), *Rusticali dei tre primi secoli* (vol. 33), *la Secchia rapita* di Tassoni (vol. 34), *Pastor Fido* di Guarini, *Euridice* di Ottavio Rinuccini (vol. 35), *Teatro pastorale drammatico del secolo XVII* (vol. 36), *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi (vol. 37), *Conquisto di Granata* di Girolamo Graziani (voll. 38-39), *Ditirambici e satirici del secolo XVI – Redi, Soldani, Rosa, Menzini* (vol. 40), *Lirici misti del secolo XVII* (vol. 41), *Canzonieri di Alessandro Guidi e de' due Zappi* (vol. 42), *Il Ricciardetto* di Niccolò Fortiguerra (voll. 43-45), *Drammi scelti di Apostolo Zeno* (vol. 46), *Drammi scelti dell'Abb. Pietro Metastasio* (vol. 47), *Poemi georgici del secolo XVIII* (vol. 48), *Poemeti sciolti del secolo XVIII* (vol. 49), *Teatrali serj e giocosi del secolo XVIII* (vol. 50), *Lirica del Frugoni e dei Bolognesi del secolo XVIII* (vol. 51), *Anacreontici e burleschi del secolo XVIII* (vol. 52), *Lirici filosofici, amorosi, sacri e morali del secolo XVIII* (vol. 53), *Drammatici sacri del secolo XVIII* (vol. 54), Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno (voll. 55-56).

¹¹⁰ Vedi la voce *Andrea Rubbi* nell'*Enciclopedia Treccani*: «Letterato (Venezia 1738 - ivi 1817). Gesuita, insegnò nei collegi della Compagnia; dopo la sua soppressione (1773) si dedicò all'attività giornalistica e letteraria; fu in Arcadia col nome di Florideno Acrocorinto. Autore di tragedie (*La presa di Rodi*, 1773) e poemetti didascalici (*Il bello letterario*, 1787; *Il bello sepolcrale*, 1796), curò fortunate iniziative editoriali, in particolare le collezioni *Parnaso italiano* (56 voll., 1784-91) e *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione, trasportati in lingua italiana* (41 voll., 1793-1803). In due serie di *Dialoghi* (1796-97) difese la letteratura italiana in polemica con E. Arteaga e J. Andrés». Cfr. anche quanto il letterato scrive di sé nell'introduzione all'ultimo volume della raccolta: «Avete ragione, cortesi amici, di conoscere finalmente un uomo, che da tanti anni con voi corrisponde per lettere. [...] Andrea Rubbi nacque ai due di Novembre nel 1738. Veneziano da Lorenzo, e da Gasparina Corte di Capodistria, onesti e comodi genitori. Educato colle lingue greca, latina, francese, italiana, inglese, profittò nelle lettere in puerizia tra la casa paterna, e in adolescenza presso i Gesuiti. D'anni sedici fu ascritto ad essi. Vide molte città d'Italia, finchè nel 1773 tornò a dimorare in patria, abolita la Compagnia di Gesù. Vive ancora nel 1791» e la voce *Rubbi, Andrea* nell'*Enciclopedia dantesca*, cit.

vi annoierebbe per la molteplicità e forse per l'insipidezza. Poiché e chi non sa che gli uomini grandi ebbero essi pure il lor sonno, a cominciare da Omero? Bastivi in ogni secolo il *buono* e l'*ottimo* d'ogni metro e genere in poesia. Né mi crediate d'umor sì tristo che io voglia offrirvi tanti versi stucchevoli. Appena potrò io leggerli per dovervi dire che non son degni di voi. Altri scrissero al secolo, in cui son nati; altri all'immortalità. La fama di quelli o perì o languì con la loro morte; questi vivono ancora. Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso ec. non conoscono che un secolo solo, ed è quello della ragione e del buon senso, che non tramonta giammai.¹¹¹

Si può notare come, ancora una volta, l'opera sia finalizzata a suscitare l'emulazione dei lettori, o almeno di coloro i quali si accosteranno alla collana con l'intenzione di 'scegliersi un seggio' in Parnaso. Nel descrivere l'essenza dell'opera classica, che consiste nel non esaurire le proprie potenzialità nel presente, nell'essere sempre attuale, immortale, Rubbi cita, non a caso, i «quattro poeti». La caratteristica destinata a donare loro la fama è individuata, coerentemente con i gusti del Settecento, nel principio universale della ragione. Nonostante dunque il *Parnaso italiano*, con i suoi cinquantasei volumi, accolga molte opere accanto a quelle di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, il curatore conferisce ai «quattro classici» una particolare rilevanza fra i poetici geni, gli unici a essere ricordati per nome insieme all'antico classico per eccellenza, Omero.

Un'altra scelta editoriale che merita di essere sottolineata è quella di assegnare maggiore peso, fra i quattro, alla figura di Petrarca. Non solo, infatti, tutti i volumi della raccolta sono posti sotto il segno del *Trionfo d'amore*, inaugurati dai versi, in esergo: «Non porìa mai di tutti il nome dirti: / Che non uomini pur, ma Dei gran parte / Empion

¹¹¹ *Parnaso Italiano, ovvero Raccolta de' poeti classici italiani, d'ogni genere d'ogni età e d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi diligentemente riveduti sugli originali più accreditati, e adornati di figure in rame, Francesco Petrarca, Tomo I, Venezia, Antonio Zatta, 1784, pp. 5-6.*

del bosco degli ombrosi mirti»,¹¹² ma è proprio il *Canzoniere*, con palese contravvenzione al «metodo cronologico» nella «progression ragionata di tutti i migliori nostri poeti» che Rubbi propone nel seguito dell'introduzione,¹¹³ a occupare i primi due tomi della raccolta, lasciando in seconda e terza posizione la *Commedia* e i *Lirici antichi*. Consapevole che «non fu Petrarca l'autor primo, né il padre della nostra poesia. Fu Dante Alighieri», come scrive all'inizio delle *Notizie storiche*, nel secondo tomo della raccolta, il curatore si scusa dell'anacronismo, spiegando di aver anteposto Petrarca in quanto il «più benemerito dei nostri poeti», «ristoratore della letteratura in Italia», e ricordando che «l'utile non si misura dall'antichità». ¹¹⁴

È evidente dunque, sia dalla residuale preminenza petrarchesca, sia dalla presenza di altri autori insieme ai «quattro poeti», che in questo momento il canone non è ancora fortemente normativo, come si può comprendere considerando la cronologia. Si tratta di una fase di passaggio dal canone petrarchesco a quello dei «quattro classici» e, in questo senso, il *Parnaso italiano* può essere considerato il corrispettivo del *Rimario* di Occhi, dove il *Canzoniere* mantiene una posizione privilegiata, retaggio di un petrarchismo attardato, e il modello tetrarchico inizia ad affacciarsi come l'alternativa moderna, esibita nei frontespizi o nelle introduzioni delle opere per incuriosire il nuovo pubblico di lettori e di aspiranti poeti.

La capacità di interpretare il cambiamento del gusto letterario accomuna le figure di questi curatori che, con le loro compilazioni, sanciscono, già prima della fine del Settecento, modelli editoriali la cui fortuna sarà apprezzabile nel secolo successivo. A

¹¹² *Triumphus Cupidinis*, I, vv. 148-150. Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 88-89.

¹¹³ *Parnaso Italiano*, cit., Tomo I, p. 6.

¹¹⁴ Ivi, Tomo II, p. 314.

questo proposito è interessante considerare la formazione di Andrea Rubbi, che, come Bisso, fu prima allievo e quindi professore nel seminario della Compagnia di Gesù.¹¹⁵ Sembra possibile individuare un nesso tra la formazione del canone dei «quattro poeti» e l'insegnamento dei gesuiti, nesso che meriterà un ulteriore approfondimento.¹¹⁶

È interessante confrontare il *Parnaso Italiano* con un'altra raccolta di classici, comparabile dal punto di vista cronologico: *La sublime scuola italiana*. La collana fu pubblicata per le cure di Giuseppe Valenti, a partire dal 1786, e contiene opere illustri di poeti e prosatori italiani, primi fra tutti i «quattro classici»: «Petrarca, Ariosto, Dante, T. Tasso» seguiti da «Pulci, Tassoni, Sannazaro, Chiabrera, Burchiello, Machiavelli, Boccaccio, Casa, Varchi, Sperone Speroni, Lollo, Gozzi, Martinelli, Algarotti». Come si evince dalla prefazione *Ai leggitori*, anche in questo caso lo scopo dell'edizione è quello di divulgare le opere dei migliori scrittori italiani, maestri di buon gusto e di eloquenza:

Perché poi mi son prefisso di dare con la presente Opera una generale concisa idea delle sublimi cognizioni, delle superiorità di vedute, della somma delicatezza di gusto, della nobile eloquenza dei surriferiti sovrani Autori Italiani (onde *Sublime Scuola Italiana* la nomino) però sempre riporterò in questa Collezione, non tutte le diverse Opere, ma le più eccellenti di loro soltanto. E, siccome niuno può ben scrivere e parlare una lingua con lo apprendere da un solo maestro, o dalle sole regole grammaticali; né, da Versioni, squarci, e troncati passaggi d'Autori, appieno può conoscere il vero buono, o godere il bello delle ben proporzionate parti d'un'Opera, ma bensì da una ripetuta lettura, dallo studio eziandio, e da un fino non interrotto esame sopra le più scelte e

¹¹⁵ Cfr. *Della vita e degli studj del P. Andrea Rubbi, della Compagnia di Gesù, Memorie storiche scritte da Filippo Scolari*, Venezia, Zerletti, 1817.

¹¹⁶ Gesuita fu anche il padre Pompeo Venturi (1693-1752), autore di uno dei commenti alla *Commedia* più diffusi nel Settecento e nel primo Ottocento, pubblicato per la prima volta a Lucca nel 1732. Nella avvertenza al lettore, si fa menzione della pericolosità del testo dantesco per i giovani lettori. Vedi ALDO VALLONE, s.v. *Venturi, Pompeo*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. Cfr. anche IDEM, *La critica dantesca nel Settecento e altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1958, pp. 47-49.

pure produzioni di varj Autori; così per questo pure necessario credetti, che ciascuna Opera comparisse tutta e nel suo esser intiera.¹¹⁷

In questo passaggio, Valenti spiega l'importanza didattica della raccolta di classici, che è preferibile sia alle edizioni di singoli autori, sia alle compilazioni, come quella di Bisso, dove i testi sono riportati a brani: solo leggendo integralmente le migliori opere di diversi autori a confronto, gli apprendisti saranno in grado di attingerne lo stile sublime. L'idea è destinata a un grande successo, dato che, mentre i repertori di Bisso e Occhi, pur ristampati più volte, resteranno unici nel loro genere, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento il *format* editoriale della raccolta dei migliori poeti avrà invece, come si vedrà, ampia diffusione, con numerose pubblicazioni dal diverso titolo, dove a variare sarà il canone di autori proposti, senza escludere, però, i «quattro classici».

Una peculiarità de *La sublime scuola italiana* è rappresentata dal suo intento divulgativo presso gli «Amatori dell'Italica favella» in Germania. L'opera è infatti edita a Berlino, presso Amadeo Augusto Lange e fa seguito al successo di altre pubblicazioni tedesche di Valenti: *Vollstaendige Toskanische Sprachlehre für Teutsche e Italienisches Elementarbuch*, finalizzate all'insegnamento della lingua italiana. Sempre nell'introduzione, il curatore spiega che *La sublime scuola* nasce dall'esigenza di promuovere presso i «Letterati di ogni Nazione» i testi dei celebri scrittori d'Italia e, in particolare, risponde alla domanda del pubblico tedesco che avidamente reclama nuovi esemplari di queste opere. L'edizione Valenti è dunque particolarmente significativa dal punto di vista culturale, perché attesta la circolazione estera della raccolta dei classici

¹¹⁷ *La sublime scuola italiana, ovvero le più eccellenti opere di Petrarca, Ariosto, Dante, T. Tasso, Pulci, Tassoni, Sannazaro, Chiabrera, Burchiello. Machiavelli, Boccaccio, Casa, Varchi, Sperone Speroni, Lollo, Gozzi, Martinelli, Algarotti, edizione di Giuseppe de' Valenti*, Berlino e Stralsunda, Amadeo Augusto Lange, 1786, pp. IV-V.

italiani, in lingua originale, indirizzata non più soltanto all'uso degli scolari italiani, ma di tutti i cultori dell'italica favella.

Diversamente dalla collana di Rubbi, posta sotto l'insegna petrarchesca del *Trionfo d'amore*, *La sublime scuola* si fregia, in copertina, di versi danteschi: «Così vidi adunar la bella Scuola / Del bel Paese là, Ove 'l Sì suona (Dante, *Inf.* C. 4. e C. 33.)». Come avveniva nel *Parnaso italiano*, anche in questo caso i versi, estrapolati dal loro contesto originario, vengono utilizzati, quasi come un motto di un'impresa, a descrivere l'operazione di selezione compiuta dal curatore. Qui vengono cuciti insieme brani tratti da due diversi canti dell'*Inferno*: il quarto, con la descrizione degli spiriti del Limbo, e il trentatreesimo, con il racconto di Ugolino, dove in una invettiva contro Pisa, la perifrasi «del bel Paese là, ove 'l sì suona» era usata a indicare l'Italia. La 'bella scuola' designava per Dante il canone della poesia classica, composto da Omero, «poeta sovrano», Orazio «satiro», Ovidio, Lucano e, naturalmente, Virgilio. Mediante l'impiego di un *collage* di due versi danteschi, il curatore intende veicolare l'idea di un canone moderno, esemplato su quello antico, dove ai classici latini e greci subentrano modelli italiani, di pari dignità e valore. Così, ai quattro 'spiriti magni' incontrati da Dante nel Limbo corrispondono i «quattro poeti» riconosciuti come i padri della poesia volgare.

Nonostante la scelta, accurata, dei versi della *Commedia* a descrivere la propria operazione editoriale e il giudizio lusinghiero espresso nei confronti dello stile di Dante, definito «scrittore perfetto»,¹¹⁸ anche in questo caso Petrarca mantiene una posizione di

¹¹⁸ Cfr. il volume della raccolta dedicato a Dante: *La Divina Commedia di Dante Alighieri, edizione di Giuseppe Valenti*, Berlino e Stralsunda, Amadeo Augusto Lange, 1788, pp. III-IV: «Dante per studio di Filosofia, Teologia, Astrologia, Aritmetica, e Geometria, per lezioni di storie, per rivoluzioni di molti e varj libri, vigilando e sudando gli studj divenne scrittore perfetto». E poi, nello specifico, sulla *Commedia*, pp. IV-V: «Ma per contribuire più al progresso della Letteratura Toscana, e forse anche per essere inteso dagli idioti, credè meglio di comporlo in lingua toscana, della quale egli è il restauratore e la regola; quantunque già cento cinquanta anni avanti si trovino Scrittori eccellenti in rima italiana, i quali egli d'eleganza, di politezza, di leggiadria, e di scienze di gran lunga soverchiò, anzi si trova chi ha opinione, che non sarà mai Uomo, che superi *Dante* in rima e che egli è un sì gran fonte di Poesia, che per quanto se ne attinga, più ve

preminenza, sia nell'ordine di pubblicazione dei volumi, sia nelle considerazioni sull'eloquenza esposte nell'introduzione. A questo proposito è significativo come Valenti non si limiti a descrivere le proprie motivazioni e i criteri editoriali, come è tipico della maggior parte delle premesse a simili edizioni, ma consegna anche agli 'amatori della italica favella' una specifica prescrizione circa le corrette modalità di lettura dei classici:

Finalmente mi par degno d'avvertire, che Petrarca non è un Poeta ordinario, e comune da potersi a tutte le ore legger con gusto gli affettuosi suoi concetti e andar concordi co' graziosi suoi sentimenti. Egli debbe esser letto in quelle poche ore, in cui il nostro cuore si sente inclinato a dolci impulsi, e che si trova capace a ricevere tenere impressioni: quando l'interne forze dei sensi, e parimente l'animo godono di quella soave armonia, che necessaria è per essere allettati dai vaneggiamenti di una quieta fiammeggiante passione. Solo in tal tempo si rendono le di lui bellezze al nostro cuore sensibili, le quali, non una semplice e fuggitiva occhiata, ma un libero fisso e profondo sguardo richiedono, se restar ne vogliamo incantati.¹¹⁹

Dopo avere selezionato gli autori e i brani considerati utili ad apprendere la sublime eloquenza, a complemento di questa operazione, l'autore fornisce specifiche indicazioni sulle modalità che la lettura dovrà assumere. Valenti raccomanda insomma al suo pubblico di stranieri amatori della lingua italiana una speciale devozione verso i classici: l'apprendista dovrà, in modo simile a quanto racconta Machiavelli nella celebre lettera a

ne rimane». Infine, citando un passo del secentesco discorso *Della lingua Toscana* di Benedetto Buommattei, (ivi, p. V): «Dante è tanto maggiore d'Omero e di Virgilio, quanto maggiore è il concetto da lui spiegato, quanto è più nobile il Cielo della Terra, quanto le cose eterne ed invisibili, delle temporali e visibili sono più pregiate. E sprezzando egli gli angusti confini della Epopeja, trapassò coll'acutezza del suo profondissimo ingegno ogni conosciuto sentiero, figurandoci la vita attiva e contemplativa, non per mezzo di furiosi amori, d'irragionevoli sdegni, di sanguinose battaglie, di crudeli spettacoli, di vane e poco verisimili finzioni, e chimere, ma rappresentandoci tre stati, che dal giusto giudizio di Dio sono secondo i meriti assegnati a ciascuno dopo la morte: cosa da far stupire l'arte, ammirar la natura, e confessarsi vinta la stessa imitazione poetica».

¹¹⁹ *La sublime scuola italiana*, cit., vol. I, p. 12.

Francesco Vettori del 10 dicembre 1513,¹²⁰ dedicare un preciso spazio di attenzione agli *Auctores*, e in particolare a Petrarca, una spensierata concentrazione che renda possibile percepire l'incanto di una ossimorica «quieta fiammeggiante passione».

II. La *Collezione dei Classici italiani* di Giovanni Rosini

Si avrà modo di ritornare sulla ricezione e sulle modalità di lettura dei classici. Intanto, per avere un'idea di come questo formato editoriale, descritto da Valenti come lo strumento migliore per poter apprendere il 'bello stile', si modifichi nel primo Ottocento, sarà opportuno proseguire considerando alcune delle principali edizioni dedicate ai «quattro poeti».¹²¹ Particolarmente significativa a tale proposito è la *Collezione dei Classici italiani*, edizione di pregio della Società Letteraria di Pisa. Pubblicata a partire dal 1804, la collezione è così descritta nel repertorio ottocentesco *Annali delle edizioni e*

¹²⁰ Per un'analisi di questo passo, cfr. BOLZONI, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, cit., pp. 22-23: «Il rituale magico della lettura, la sua forza di incantamento, i piaceri e i benefici che essa dà sono qui descritti con forza straordinaria. Nel chiuso del suo studio, Machiavelli compie una vera evocazione: gli autori antichi sono presenti, vivi, parlano e discutono con lui, e questo dialogo confluirà nel *Principe*. Rispetto alle altre occorrenze del *topos* che abbiamo visto, Machiavelli sottolinea la dimensione di radicale *déplacement*: "tutto mi trasferisco in loro" segna infatti il momento culminante di un vero e proprio rituale, che attraverso tappe successive realizza il trasferimento in un mondo *altro*, in cui si ritrova se stessi e si vive come in una sospensione dell'angoscia, i cui diversi gradi sono affidati alla negazione e alla climax: "e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte"». Cfr. anche EADEM, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, cit. (cap. V. «Entro nelle antiche corti degli antichi uomini [...] e quelli per loro umanità mi rispondono»: la lettera di Machiavelli al Vettori), pp. 171-192.

¹²¹ Oltre ai cataloghi del servizio bibliotecario nazionale (OPAC SBN) e di Online Computer Library Center (WorldCat), cfr. anche il repertorio a stampa: *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna, Ulisse Guidi, 1868, in particolare la sezione *Serie delle edizioni col titolo di Parnaso, di collezione od altro, in cui sono stati pubblicati uniti i quattro celebri Poeti Italiani, e perciò anche il Tasso*, pp. 85-94 e quello dantesco: *Bibliografia dantesca, ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografii di lui, compilata dal Sig. Visconte Colomb de Batines, traduzione italiana fatta sul manoscritto francese dell'autore*, Prato, Bibliografia aldina editrice, 1845.

delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi: «Magnifica edizione di soli 260 esemplari, coi caratteri dei fratelli Amoretti. I ritratti dei quattro Poeti sono incisi da Morghen, e le tre incisioni per le cantiche di Dante sono incise da Bettelini e da Lapi. – Ogni volume costava paoli 90 in carta velina; colle incisioni avanti Lettere paoli 180».¹²² Qualche ulteriore informazione in merito è rinvenibile nel catalogo delle *Opere di intaglio del cav. Raffaello Morghen*, dove si può apprendere che l'edizione fu curata Giovanni Rosini:

Quindi sul finire del 1803, per soddisfare a una promessa fatta al dottore Gio. Rosini P. Professore di eloquenza Italiana nell'Università di Pisa, [Morghen] intagliò il ritratto di Dante Alighieri dal disegno del Tofanelli, che unitamente a quelli del Petrarca, Tasso, ed Ariosto, de' quali in seguito parleremo, dovea servire per l'edizione magnifica in foglio di questi quattro padri della lingua, e della poesia Italiana, fatta a Pisa con la direzione letteraria del sopraindicato Professore.¹²³

Mentre le collane settecentesche erano caratterizzate, come si è visto, dalla presenza di diversi autori oltre i quattro e dalla preminenza petrarchesca, è alle soglie dell'Ottocento che alcune edizioni iniziano a presentare i capolavori letterari di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, in quest'ordine, a formare una serie coesa.¹²⁴ La *Collezione dei Classici italiani* della Società Letteraria di Pisa viene infatti presentata dai contemporanei come «la sola magnifica edizione completa di questi sommi Scrittori»,¹²⁵ il compimento di un ambizioso progetto che fu «tentato o cominciato d'altri ma non fu mai pienamente

¹²² *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, cit., p. 86.

¹²³ *Opere di intaglio del cav. Raffaello Morghen, raccolte ed illustrate da Niccolò Palmerini socio di varie accademie, terza edizione con aggiunte*, Firenze, Niccolò Pagni, 1824, p. 33.

¹²⁴ Qualche indicazione in più potrebbe essere rinvenuta nel fondo comprendente parte dell'epistolario di Rosini e documenti riguardanti la sua impresa tipografica, conservato alla Biblioteca universitaria di Pisa.

¹²⁵ *Opere di intaglio del cav. Raffaello Morghen*, cit., p. 52.

eseguito»;¹²⁶ la *Commedia*,¹²⁷ il *Canzoniere*,¹²⁸ il *Furioso*¹²⁹ e la *Liberata*¹³⁰ vengono a costituire per la prima volta in questa collana un nucleo distinto, anche grazie alle raffinate incisioni di Morghen.¹³¹ I «quattro classici» saranno seguiti, in pochi anni, dall'*Aminta*, le *Stanze* di Poliziano, le *Satire* ariostesche, la *Secchia Rapita* di Tassoni – a completare la serie dei «capiscuola dell'Italiana Poesia» – il *Decameron* e il ditirambo secentesco *Bacco in Toscana* di Francesco Redi, per un totale di venti tomi.¹³²

È interessante notare come l'ordine in cui vengono presentati i volumi della *Collezione* descriva esso stesso una priorità di canone, che, dal nucleo essenziale dei quattro autori,

¹²⁶ Cfr. l'annuncio di questa edizione sul *Giornale bibliografico universale*, tomo nono, num. XXXIII-XXXVI, Milano, dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. Stampatore libraj, 1811, p. 188: «Finalmente dopo nove anni di non interrotte cure e gravosi dispendj, si diè compimento in questi giorni alla grande impresa della società letteraria di Pisa ed a spese particolari del Prof. Rosini di pubblicare co' bei caratteri dei fratelli Amoretti, co' ritratti a fronte incisi dal celebre Morghen, e colla più diligente correzione, i quattro poeti classici italiani, Dante, Petrarca, Tasso ed Ariosto in tredici volumi, tutti nella stessa forma di foglio il che fu tentato o cominciato d'altri ma non fu mai pienamente eseguito». È documentata l'esistenza di un progetto sostanzialmente analogo a questo, ma mai realizzato: la pubblicazione dei capolavori dei quattro grandi poeti in volgare restituiti alla loro «più vera lezione», dell'editore parmense Giambattista Boldoni, cfr. CRISTINA CAPPELLETTI, *Elementi di Filologia dantesca nel carteggio Bodoni-Dionisi*, in *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento*, atti del primo Convegno internazionale di studi del Centro di ricerca sugli epistolari del Settecento, Verona, 4-6 dicembre 2008, a cura di Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 305-315.

¹²⁷ *La Divina Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni*, 4 voll., Pisa, Dalla tipografia della Società letteraria, 1804-1809. I primi tre volumi sono dedicati alle tre cantiche della *Commedia*; il quarto è occupato dalla vita di Dante e dagli indici dei luoghi e delle voci più difficili del «divino Poeta»: *Indice primo di parole e di cose*; *Indice secondo di persone e di luoghi*; *Indice terzo delle perifrasi*. I primi tre tomi sono stati impressi nel 1804, il quarto nel 1809. In quest'ultimo si annuncia la prossima uscita di un quinto volume, con altre incisioni e nuovi indici.

¹²⁸ *Rime di Francesco Petrarca*, 2 voll., Pisa, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1805.

¹²⁹ *L' Orlando furioso di Lodovico Ariosto*, 5 voll., Pisa, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1809.

¹³⁰ *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, 2 voll. Pisa, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1807.

¹³¹ Per un profilo biografico di questo incisore vedi MARIA TOSCANO, s.v. *Morghen, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012.

¹³² Cfr. di nuovo *Opere di intaglio del cav. Raffaello Morghen*, cit., p. 52: «Questi quattro ritratti furono espressamente intagliati per la magnifica edizione in foglio di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, condotta felicemente a termine in Pisa. È divisa in 13 volumi, cioè 4 della divina Commedia, compresevi le illustrazioni, 2 del Petrarca, 5 dell'Ariosto, e 2 del Tasso. A questi se n'è aggiunto uno che contiene l'Aminta, e le Stanze del Poliziano, col ritratto di quest'ultimo intagliato dal Bettelini. Questa è la sola magnifica edizione completa di questi sommi Scrittori, a cui gli Editori hanno aggiunto nella stessa forma le *Satire* dell'Ariosto, e la *Secchia Rapita* del Tassoni, onde aver così tutti i capiscuola dell'Italiana Poesia a tutto il Secolo XVII. Di questa edizione furono tirati soli 250 esemplari, fra i quali 21 in carta velina. Dopo la pubblicazione di questa nota si è pubblicato il Decamerone del Boccaccio, col ritratto egualmente inciso dal Nostro Autore, come di sotto vedrassi, e il Ditirambo di Redi, con un ritratto a medaglione. Questa Collezione formasi di XX. Volumi in foglio. Le copie in carta velina sono rarissime, e l'ultima fu venduta a prezzo di 6 luigi il tomo».

si estende a Poliziano, in questa fase spesso ‘quinto poeta’, come testimoniato da altre edizioni coeve,¹³³ quindi a Tassoni, per la poesia, e a Boccaccio, sempre indiscusso maestro di prosa. A questo proposito, parallelamente all’analisi delle modalità attraverso cui Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso divengono, progressivamente, i ‘quattro gran vati’, sarebbe interessante comprendere le ragioni della graduale esclusione degli altri autori, che all’inizio si affacciano come loro possibili antagonisti o, almeno, compagni, ma che finiscono per essere espunti dal novero dei ‘maggiori poeti italiani’, una volta fissato il canone; fra questi, certamente, Poliziano rappresenta il caso studio più interessante, il vero ‘italiano dimenticato’, per usare l’espressione di Quondam, dopo essere stato, per qualche tempo, ‘quinto tra cotanto senno’.

L’inclusione di Poliziano, nell’ottica di un ampliamento del canone, appare tanto più significativa se si considera che fu proprio l’umanista a sostenere l’opportunità di una apertura a differenti modelli, nel dibattito sull’imitazione a fine Quattrocento. In una celebre lettera a Paolo Cortesi, fautore della supremazia di Cicerone quale unica fonte di stile, Poliziano dichiarava infatti la propria contrarietà in proposito: «est in quo tamen a te dissentiam de stylo nonnihil. Non enim probare soles, ut accepi, nisi qui lineamenta Ciceronis effingat»;¹³⁴ coloro che seguono pedissequamente un unico modello, sono considerati alla stregua di scimmie o di pappagalli, poiché ripetono senza comprendere e

¹³³ Un esempio interessante è l’edizione del *Parnaso classico italiano*, Dante Alighieri; Francesco Petrarca; Angelo Poliziano; Lodovico Ariosto; Torquato Tasso, Firenze, Pallade, 1821. L’inclusione di Poliziano come quinto classico in queste antologie è piuttosto frequente: cfr. *Biblioteca Enciclopedica Italiana*, Milano, Nicolò Bettoni, 1828, che contiene la *Commedia* e le *Rime* dantesche, il *Canzoniere* di Petrarca, le *Poesie* di Poliziano, la *Liberata*, l’*Aminta*, alcune *Rime* scelte di Tasso e infine il *Furioso*. Cfr. anche la raccolta di *elogia* scritti da Angelo Fabroni: *Elogj di Dante Alighieri, di Angelo Poliziano, di Ludovico Ariosto, e di Torquato Tasso*, Parma, Stamperia Reale, 1800.

¹³⁴ AMEDEO QUONDAM, *Rinascimento e classicismo: materiali per l’analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 120-129: p. 120. Cfr. anche BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L’arte di leggere nell’Europa moderna*, cit., pp. 154-159.

risultano stilisticamente privi di qualsiasi efficacia «carent actu, carent affectu, carent indole».¹³⁵

Poliziano esorta dunque Cortesi a ricercare modalità espressive personali, ‘staccando gli occhi’ da Cicerone, leggendo, studiando, memorizzando le opere di diversi autori:

Sed ut ad te redeam, Paule, quem penitus amo, cui multum debeo, cuius ingenio plurimum tribuo, quaeso, ne superstitione ista te alliges, ut nihil delectet quod tuum plane sit et ut oculos a Cicerone nunquam deicias. Sed cum Ciceronem, cum bonus alios multum diuque legeris, contriveris, edidiceris, concoxeris et rerum multarum cognition pectus impleveris, ac iam componere, aliquid ipse parabis, tum demum velim quod dicitur sine cortice nates, atque ipse tibi sis aliquando in consilio, sollicitudinemque illam morosam nimis et anxiam deponas effingendi tantummodo Ciceronem tuasque denique vires universas pericliteris. Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa mihi crede satis repraesentant, et impetum quodammodo retardant ingenii sui, currentique velut obstant et, ut utar plautino verbo, remoram faciunt. Sed ut bene currere non potest qui pedem ponere studet in alienis tantum vestigiis, ita nec bene scribere qui tamquam de praescripto non audet egredi. Postremo scias infelici esse ingenii nihil a se promere, semper imitari.¹³⁶

L’umanista distingue tra due tipi di imitazione: se l’ossequio a un unico modello, come una «superstitione», risulta deleterio, in quanto inibisce la potenza creatrice dell’ingegno, il giusto modo di procedere consiste nel ‘leggere, abbondantemente e a lungo’, studiare, imparare le opere di molti buoni autori fino a farli interamente propri, operazione ben descritta dalla antica metafora memoriale della *digestio*: i testi sono paragonati al cibo

¹³⁵ QUONDAM, *Rinascimento e classicismo*, cit., p. 120.

¹³⁶ Ivi, pp. 120-122.

ingerito, ruminati a lungo e digeriti fino ad essere completamente assimilati, trasformati in nutrimento per la mente.¹³⁷

Nella sua risposta, Cortesi difende la scelta del modello unico ciceroniano, impiegando a proprio favore la stessa immagine metaforica:

Et primum de iudicio libenter fatebor, cum viderem eloquentiae studia tamdiu deserta iacuisse, et sublatum usum forensem, et quasi nativam quandam vocem deesse hominibus nostris, me saepe palam affirmasse nihil his temporibus ornate varieque dici posse, nisi ab iis qui aliquem sibi praeponerent ad imitandum [...]. Cum autem multi in omni eloquentiae genere floruerint, memini me unum Marcum Tullium ex doctorum acie abduxisse, in quem omnium ingeniosorum hominum studia conferenda putarem. Non quod ignorarem multos dicendi gloria praestitisse, qui et acuere industriam et multis oratoriis virtutibus alere ingenia possent, sed et quia videbam hunc unum omnium saeculorum consensu principem esse iudicatum; et quia a puero didiceram in omni numero semper optimum esse eligendum, corrupti stomachi et intemperantis aegri esse putabam, deteriores cibum seligere, salutarem et optimum aspernari.¹³⁸

E ancora, poco più avanti: «Fieri enim non potest quin varia ciborum genera male concoquantur, et quin ex tanta colluvione dissimillimi generis inter se verba collidantur».¹³⁹

La proposta di Poliziano di imitare diversi autori diviene per Cortesi quasi una malattia: la intemperante e corrotta abitudine di rifiutare il cibo ottimo e salutare, preferendo un nutrimento ‘deteriore’. Come la mescolanza di cibi diversi causa una difficoltà di

¹³⁷ Su questa metafora, la cui invenzione risale a Quintiliano, cfr. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, cit., pp. 184-185.

¹³⁸ QUONDAM, *Rinascimento e classicismo*, cit., p. 124.

¹³⁹ Ivi, p. 128.

digestione, così la scelta di parole e stili tanto dissimili tra loro, ripresi dai vari modelli, crea, insomma, un testo poco coeso, illeggibile, ‘un genere corrottissimo di scritture’.

Nella difesa di un tipo di canone mono autoriale, viene insomma rivendicato il diritto di non accontentarsi del ‘buono’, ma di aspirare sempre soltanto all’‘ottimo’: un unico modello per tutti gli scrittori, divenuto classico per il ‘consenso dei secoli’. Accostandosi a questa inesauribile fonte di stile, ognuno potrà trarre differenti esempi, in una grande varietà di esiti; la modalità imitativa non sarà quella animalesca, della scimmia, già stigmatizzata da Poliziano, ma ricorderà il rapporto che lega il figlio al padre «non ut simiam hominis sed ut filium parentis»,¹⁴⁰ un legame di filiazione e non di copia, con la possibilità di salvaguardare la naturalezza e l’originalità della creazione letteraria: «Illa enim ridicula imitatrix tantum deformitates et vitia corporis depravata similitudine effingit; hic autem vultum, incessum, statum, motum, formam, vocem denique et figuram corporis repraesentat, et tamen habet in hac similitudine aliquid suum, aliquid naturale, aliquid diversum, ita ut cum comparentur dissimiles inter se esse videantur».¹⁴¹

Non sembra improbabile che un lettore colto come Rosini, scegliendo Poliziano quale quinto autore della sua *Collezione dei classici italiani*, avesse in mente il dibattito sull’imitazione di fine Quattrocento, qui brevemente richiamato, e la posizione in esso assunta dall’umanista.

Per avere un’idea più precisa delle ragioni e dei criteri alla base di questa pubblicazione ‘di lusso’, sarà utile prendere in esame più nel dettaglio la figura del suo curatore.¹⁴² Scrittore, editore e critico letterario, Rosini fu un intellettuale di spicco del primo

¹⁴⁰ Ivi, p. 126.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Su Rosini (1776-1885), vedi MARCO MANFREDI, s.v. *Rosini, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, dove si trovano precise notizie sulla formazione del letterato e sulla sua attività di scrittore e di editore; cfr. anche FRANCO LANZA, s.v. *Rosini*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., e la monografia di GABRIELLA NANNINI, *Vita ed opere di Giovanni Rosini, letterato pisano del sec. XIX*, Pisa, Cursi, 1979.

Ottocento; la sua formazione è caratterizzata da studi di latino e di retorica sotto la guida di precettori ecclesiastici e nel seminario di Fiesole, quindi di filosofia, nella badia benedettina di Firenze e infine di diritto civile e canonico all'Università di Pisa, ateneo dove Rosini divenne, in seguito, professore di eloquenza italiana. L'incarico gli venne affidato da Maria Luisa di Borbone proprio nel 1804, anno in cui ha inizio la stampa della *Collezione*; l'edizione appare dunque, con tutta probabilità, legata alla volontà, da parte del nuovo docente, di presentarsi al pubblico e di intraprendere l'insegnamento del 'bello stile' italiano.

L'attività editoriale di Rosini era iniziata nel 1789, con l'acquisizione della stamperia Fabroni, creata in origine per la pubblicazione del *Giornale de' letterati*; dopo una fase di stallo, causata dalle difficoltà economiche a seguito della crisi politica della fine del Settecento, l'impresa venne riavviata all'inizio del nuovo secolo, rilanciata con importanti investimenti, e avviata all'edizione di ricchi esemplari dotati di eleganti caratteri tipografici e di pregevoli incisioni. Tra le sue più importanti edizioni si annoverano, oltre alla *Collezione*, la pubblicazione completa delle *Opere* di Melchiorre Cesarotti.¹⁴³

¹⁴³ Per quanto riguarda l'editoria, Manfredi (s.v. *Rosini, Giovanni*, cit.) ricorda che Rosini «si lanciò dal 1798 in una multiforme attività di editore e stampatore, confidando nel nascente mercato delle lettere. Grazie alla cessione da parte di Fabroni della sua stamperia domestica, creata in origine per la pubblicazione del *Giornale de' letterati*, si apprestò alla sua prima importante impresa, ossia la cura dell'edizione completa delle *Opere* di Melchiorre Cesarotti. Ma le concitate vicende politiche del 1799 arrestarono l'iniziativa e più in generale la prosperità commerciale della nuova attività. [...] Alternando al contempo l'attività di insegnante privato e quella di letterato, riprese pertanto con rapidità il suo lavoro per l'attività tipografica, e con lo schiudersi del nuovo secolo la riorganizzò con importanti investimenti, fornendola dei bei caratteri di Didot, affidandone gran parte dell'amministrazione a un nuovo socio, Niccolò Capurro, e avvalendosi della collaborazione di qualificati operai. Diede così alle stampe edizioni con ricercate illustrazioni, affidate a incisori quali Carlo Lasinio, come nel caso delle *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa* (Pisa 1810) o della sua *Storia della pittura italiana*, concepita nel 1813 durante una visita parigina al Louvre, ma che per la complessità richiesta avrebbe visto l'uscita dei primi volumi solo a partire dal 1839».

Dell'abbondante produzione letteraria di Rosini interessa qui ricordare soprattutto, perché legati ai «quattro classici», la commedia storica *Torquato Tasso*,¹⁴⁴ e il romanzo *Il conte Ugolino della Gherardesca e i ghibellini di Pisa*. Quest'ultima opera è particolarmente importante perché permette di congiungere idealmente tre delle personalità finora esaminate a proposito del canone dei «quattro poeti»: Rosini, Alfieri e Rubbi, ciascuno dei quali fu autore di una imitazione del famoso episodio dantesco di Ugolino.

Come è noto, la tragica vicenda del conte della Gherardesca fu, in quest'epoca, tra i passi più studiati e apprezzati del poema dantesco, sia per la sua efficacia retorica, che ne fa un memorabile esempio di eloquenza, sia per il tema tragico, suscettibile di essere sfruttato a livello tanto teatrale, quanto romanzesco. L'incertezza riguardo alla vicenda storica e alle cause della condanna di Ugolino e l'ambiguità del verso dantesco «poscia più che l dolor poté il digiuno», rendono possibili diverse interpretazioni dell'episodio e contribuiscono alla sua notorietà, alimentando il dibattito critico tra gli studiosi.¹⁴⁵

Tra la fine del Settecento e l'Ottocento si registrano una decina di tragedie dedicate a questo episodio della *Commedia*: la prima a firma di Andrea Rubbi (1779) e la seconda, incompiuta e pubblicata postuma, di Vittorio Alfieri (1790).¹⁴⁶ Quello di Rosini è invece

¹⁴⁴ Cfr. *Torquato Tasso, commedia storica di Giovanni Rosini, quarta edizione*, Pisa, Niccolò Capurro, 1832. L'opera è la fonte alla base del libretto del melodramma *Torquato Tasso* (1833) di Gaetano Donizetti, scritto da Jacopo Ferretti.

¹⁴⁵ Cfr. ad esempio la corrispondenza tra Rosini e il suo collega all'Università di Pisa, Giovanni Carmignani, sull'interpretazione del 'verso controverso': GIOVANNI CARMIGNANI, *Lettera del professore Giovanni Carmignani all'amico e collega suo Professor Giovanni Rosini sul vero senso di quel verso di Dante «Poscia più che il dolor poté il digiuno»*, *Inf. c. 33, v. 75*, Pisa, Nistri, 1826; GIOVANNI ROSINI, *Risposta del professore Giovanni Rosini alla lettera dell'amico e collega suo Prof. Gio. Carmignani sul vero senso di quel verso di Dante «Poscia più che il dolor poté il digiuno»*, *Inf. c. 33, v. 75*, Pisa, Capurro, 1826.

¹⁴⁶ ANDREA RUBBI, *Ugolino conte de' Gherardeschi, tragedia*, Bassano, Remondini, 1779; VITTORIO ALFIERI, *Conte Ugolino* (1790) in *Tragedie postume. Vol. II. Abele e frammenti di tramedie*, edizione critica a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 221-228; BERNARDO BELLINI, *Il conte Ugolino, tragedia di Bernardo Bellini*, Cremona, Manini, 1818; TOMMASO ZAULI SAJANI, *Il conte Ugolino, tragedia di Tommaso Zauli Sajani*, Bastia, Fabiani, 1830; CARLO MARENCO, *Il Conte Ugolino, tragedia di Carlo Marenco da Ceva*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1835; GIAMBATTISTA ZANNINI, *Il conte*

il primo romanzo sul tema (1843), con un cambio di genere letterario che è coerente con i gusti del nuovo secolo.¹⁴⁷ È interessante notare dunque come Rubbi e Rosini, che, in qualità di critici, prescrivono l'imitazione dei «quattro poeti», divengano poi a loro volta autori di imitazioni di uno dei più discussi di quei classici, declinandolo secondo il genere letterario in voga all'epoca, il teatro a fine Settecento e il romanzo alla metà dell'Ottocento; entrambi i casi dimostrano, ancora una volta, la raffinata sensibilità al modificarsi dei gusti del pubblico di lettori, da parte dei due letterati.

Il romanzo storico di Rosini è preparato da una intensa attività saggistica, che spazia dalla letteratura, agli scritti a sostegno della toscanità della lingua, alla storia dell'arte. Tra i suoi studi critici di argomento dantesco è particolarmente notevole, per il tema qui preso in esame, il saggio intitolato: *Dello studio e della imitazione di Dante* (1822). Il testo è costruito come un commento a un trattato fittizio sull'imitazione di Dante, di Ambrogio Viala, nome d'invenzione, di cui Rosini finge di giudicare e approvare le tesi. Concepito invece interamente dal professore di eloquenza, l'opuscolo prende le mosse dalla considerazione accordata al poema dantesco nel corso dei secoli, dal Quattrocento all'Ottocento, riportando le opinioni dei principali letterati a riguardo, per passare a valutarne i pregi e i difetti stilistici, a confronto con gli altri classici della letteratura e in

Ugolino. Tragedia di Giambattista Zannini, Belluno, Tissi, 1837; PIETRO STERBINI, *Ugolino. Azione tragica*, in *Poesie di Pietro Sterbini*, Bastia, Fabiani, 1838; ULIVO BUCCHI, *Il conte Ugolino. Tragedia del dottore Ulivo Bucchi*, Empoli, Capaccioli, 1842; EUGENIO BINI, *Dalinda e il conte Ugolino. Tragedie*, Pisa, Pieraccini, 1847; FRANCESCO SCRIFIGNANI, *Il Conte Ugolino. Tragedia del cav. Dr. Francesco Scriffignani da Agira*, Catania, Galatola, 1873; ARTURO SANTINI, *Il conte Ugolino della Gherardesca. Tragedia in cinque atti di Arturo Santini Ferrieri da Bologna*, Nuoro, Tip. Del Risorgimento, 1874; EDUARDO MOSTI, *Il conte Ugolino al cospetto del Secolo. Atto primo, scena prima, preludio o giudice e parte*, Pisa, Mariotti, 1888. Cfr. ROSANNA MORACE, *La tragedia del conte Ugolino tra Alfieri e Marenco*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Pisa, ETS, 2015, pp. 251-260.

¹⁴⁷ GIOVANNI ROSINI, *Il Conte Ugolino della Gherardesca e i ghibellini di Pisa. Romanzo storico di Giovanni Rosini*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1843. Al romanzo di Rosini ne seguiranno altri tre, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: LEOPOLDO BARBONI, *Conte Ugolino. Storia del secolo XIII*, Roma, Perino, 1891; FRANCESCO LODI, *Il conte Ugolino, romanzo storico popolare*, Milano, Tommasi, 1891; EMILIO FANCELLI, *Il Conte Ugolino. Romanzo storico*, illustrazioni del prof. Piattoli, Nerbini, 1932. Cfr. ALESSIO GIANNANTI, *La fortuna otto-novecentesca del Conte Ugolino nel romanzo italiano*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, cit. pp. 261-269.

particolare con Petrarca, Ariosto e Tasso. La conclusione è quella che il capolavoro dantesco vada studiato e imitato, ma non in tutte le sue parti ed esclusivamente; occorre selezionare le vere bellezze di ciascuno dei «quattro poeti», in un ideale di imitazione plurima:

Ma resumendo, per quanto è possibile, il contenuto di questi cinque capitoli, ci sembra di poter ridurre il tutto a' seguenti termini: che nella narrazione Dante cede all'Ariosto per la facilità, al Tasso per la magnificenza; che ripieno di grazia là dove il soggetto lo comporta, cede in generale al Petrarca, poiché la grazia è pressoché sempre compagna della gentilezza (e il Petrarca è d'ogni Poeta il più gentile): che Dante è pieno di affetto nelle narrazioni della Francesca, di Pier delle Vigne, di Sordello, ed in altri luoghi, ma i suoi quadri sono però troppo ristretti in comparazione della morte di Clorinda, della fuga di Erminia, dell'episodio di Dardinello ec.; benché per merito positivo in quelli egli non ceda ad alcuno. Sommo si fa nella patetica scena d'Ugolino; ma quella è unica in tal genere [...].

Non idoleggiando un solo modello, com'è proprio di coloro, che riguardano un antico scrittore con gli occhi d'amante ma studiando in Dante la forza, la gentilezza nel Petrarca, la grazia nel Poliziano, la facilità nell'Ariosto, e la grandezza nel Tasso, tentino di divenire nella poesia quello che i Caracci divennero nella pittura. Pensino in fine che Apelle non della donna amata da lui, ma delle più avvenenti femmine di Crotone scelse le parti più belle, onde formar bellissima la sua Venere: e che segno solo di mente inferma e leggiera sarebbe, il proibirsi la luce del giorno, perché Milton scrisse da cieco il suo mirabil poema.¹⁴⁸

In questo passo è abbozzata una teoria degli stili, che assegna a ciascuno dei «maggiori poeti» il primato in riferimento a una specifica caratteristica nel campo dell'eloquenza: a

¹⁴⁸ GIOVANNI ROSINI, *Dello studio e della imitazione di Dante*, Pisa, Nistri, 1822, pp. 32-33; 36-37.

Dante pertiene la forza, l'efficacia patetica nella resa degli affetti, a Petrarca la gentilezza, ad Ariosto la facilità e a Tasso la grandezza, la magnificenza; a Poliziano, in modo quasi sovrapponibile a Petrarca, la grazia. L'idea non è nuova: una formulazione molto simile si trova già nel *Saggio sulla filosofia del gusto* (1785), di Cesarotti: «Perciò dei quattro grandi originali d'Italia parmi che Dante possa dirsi il poeta del genio, il Petrarca quello del gusto, l'Ariosto della verità, il Tasso della ragione: la lingua nostra deve al primo energia, gentilezza al secondo, al terzo facilità, all'ultimo maestà, splendore ed aggiustatezza», dove manca però il riferimento a Poliziano.¹⁴⁹

La ricapitolazione manualistica di Rosini è accompagnata da un topico rimando all'*ut pictura poesis*. Già nei trattati cinquecenteschi sull'imitazione dei classici latini, infatti, la storia del pittore che dipinge imitando i tratti più belli di diverse donne¹⁵⁰ è usata a simboleggiare la necessità di non limitarsi all'ossequio a un singolo modello – in quel caso Cicerone – ma di guardare a un canone più ampio di autori, da cui selezionare di volta in volta i tratti stilistici migliori. Piuttosto originale appare invece l'esempio moderno dei Carracci, per comprendere il quale è necessario ricordare gli interessi storico artistici di Rosini, e la sua *Storia della pittura italiana* (1837).

Questa teoria degli stili, compiutamente enunciata nel saggio sull'imitazione del 1822, si trova già abbozzata nella prefazione alla *Collezione dei classici italiani*, primo atto

¹⁴⁹ MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, in *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Pisa, Dalla tipografia della società letteraria, 1800, pp. 303-328: pp. 321-322; si noti che l'edizione è curata proprio da Rosini. Su questo tema, cfr. poi la lettera di Vincenzo Monti a Cesare Arici (9 maggio, 1809), in *Opere inedite e rare di Vincenzo Monti*, prima edizione napoletana, Volume V, Prose, Napoli, da' torchi del Tramater, 1835, p. 60: «Lodo che avvezziate i vostri discepoli alla meditazione di Dante. Ma dopo averne mostrato loro il bello rivelate anche il brutto, voglio dire le molte cose da non imitarsi, tanto nello stile e nelle parole, quanto nelle fastidiose teologiche disputazioni. E per evitare che i vostri allievi non prendano la funesta abitudine di dar sempre alle loro idee un solo colore, non li lasciate col solo Dante, ma insegnate loro a temperar l'acerbità e fierezza dello stile dantesco colla dolcezza del Petrarca, colla fluidità dell'Ariosto, e con la nobiltà del Tasso».

¹⁵⁰ Si tratta in realtà di Zeusi e della sua *Elena*. Cfr. PAOLO MORENO, s.v. *Zeusi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966.

della carriera del professore di eloquenza italiana. Il volume dantesco si apre infatti con una dedica al cardinale Antonio Despuig, in cui Rosini scrive:

Si presenta, sotto gli auspicj dell'EMINENZA VOSTRA, nuovamente impressa, ed ornata per quanto fu in me, l'Opera immortale di quell'Alighieri, che tanta luce di sapere per tutta Italia cosparse, che formò, temprò, ed altamente e pietosamente suonar fece una lingua, che per lui solo in robustezza alle antiche non cede. Potè il Petrarca ingentilirla ed accrescerla; renderla molle, pieghevole, e ad ogni soggetto adattata l'Ariosto; farla grande e maestosa Torquato; ma niuno pareggiò quell'energia, e quella maschia e vibrata eloquenza, onde infiammati e commossi gli animi tutti si sentono alla lettura di questo meraviglioso Poeta.¹⁵¹

In questa introduzione al primo volume della collezione dei classici, il curatore presenta l'opera al dedicatario. La selezione degli autori è giustificata da una schematica storia della lingua italiana, una lingua che gradualmente si evolve acquisendo le sue caratteristiche fondamentali, grazie ai «quattro poeti». Segue una lode specifica di Dante «primo pittore delle antiche nostre memorie», esaltato per l'«amor di nazione e di patria» che promana dalle «imaginose sue carte».¹⁵² La *Commedia* è considerata degna di lode in quanto «opera che ha risvegliato in Europa il gusto e l'amor delle lettere; fatto riviver

¹⁵¹ *La Divina Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni*, cit., tomo I, pp. I-II.

¹⁵² Ivi, pp. II, IV-V: «Pochi ingegni certo, e niuno forse in Italia, si elevarono al di sopra del loro secolo, quanto al di sopra del suo elevar si seppe l'Alighieri; che non solo, in mezzo alle tenebre che il circondavano, sfavillò di purissima luce, ma risplende ancora al confronto di quei grandi che il seguirono: e in questo aspetto solo e non secondo i dettami d'una critica troppo severa, vorrà e dovrà da noi riguardarsi un Autore, che nulla trovò degno di lode ne' secoli più vicini che il precedettero; che tanto concepì in mezzo ad una nazione pressoché barbara nelle lettere; e che tanto lasciò alla memoria e all'ammirazione dei posterì [...] Che se, in mezzo alle turbolenze onde fu afflitta e lacerata l'Italia, agitato sempre l'Alighieri tra le intestine discordie, ha posto in grandissima luce le ingiustizie d'un partito che l'opprime, tacendo e cuoprendo quelle non minori forse de' suoi; tutto cede a quel magnanimo disdegno, a quell'amor di nazione e di patria, onde van calde e piene le imaginose sue carte: tutto sparisce sotto i poetici colori onde si riveste ed adorna, se in mezzo alle sublimi sue concezioni comparisce piuttosto il patrocinator d'una fazione che il propugnator della verità; egli non è più per noi lo scrittor d'un partito; egli è il padre della lingua; egli è il primo pittore delle antiche nostre memorie; egli appartiene tutto intero alla storia delle lettere, delle quali fu il più grande, se non il più luminoso ornamento».

nella più dolce tra le volgari favelle l'incanto della poesia; e preparato nel Tasso il lavoro, oserei dir, più perfetto dello spirito umano».¹⁵³

La storia letteraria viene presentata in maniera progressiva, con una predilezione, fra i quattro autori, per Dante e Tasso, che trova riscontro all'interno dell'opera creativa di Rosini. In questo quadro, il dedicatario viene elogiato prima per essere stato l'ispiratore e il promotore della collezione,¹⁵⁴ quindi per aver reso onore a Dante erigendo un monumento funebre a uno dei suoi più illustri commentatori, Cristoforo Landino.¹⁵⁵ La dedica si conclude con il tradizionale auspicio che l'edizione possa sopravvivere al tempo, tramandando ai posteri l'immagine del cardinale come generoso mecenate, protettore delle lettere e delle arti.¹⁵⁶ Al ritratto di Despuig qui tracciato, ben corrisponde la elegante incisione posta in apertura del volume, che raffigura il dedicatario con in mano il libro di Dante, in *pendant* all'altra incisione commissionata per questo testo, che rappresenta, sempre con un libro in mano, proprio l'Alighieri. In questa edizione, e all'alba ormai del nuovo secolo, si può notare come per la prima volta Dante sopravanza Petrarca, ottenendo la posizione incipitaria nella silloge, non soltanto per privilegio di anagrafe, ma in virtù di una riconosciuta superiorità di valore. «Degno certamente dell'universale gratitudine e lode dee reputarsi il nostro maggiore Poeta Dante Alighieri, *Che nostra lingua ha fatto in*

¹⁵³ Ivi, pp. III-IV.

¹⁵⁴ Ivi, p. III: «A ragione dunque dovea da lui cominciarsi una collezione, che io, animato dalle insinuazioni e dal favore dell'E.V. osato avea di annunziare in difficilissimi tempi; che venne accolta con maggior plauso di quello, che io giammai sperassi di meritare; e che condotta a fine con quell'impegno e quella cura che proposto mi sono, non riuscirà discara forse all'Italia, né di picciolo onore per quel paese, che tanto ebbe a gloriarsi dei Torrentini e dei Giunti».

¹⁵⁵ Ivi, p. V: «Riceva dunque l'E. V. come cosa sua questa offerta, tanto forse a Lei più cara, in quanto che a memoria riducendole l'onore che far volle al Poeta, nel più celebre de' suoi spositori, il Landino, erigendogli, dove negletto giacea, un degno ed onorato monumento; vorrà in essa riguardare ad un tempo quasi un picciol tributo di stima, che la Toscana riconoscente abbia voluto renderle in contraccambio».

¹⁵⁶ *Ibidem*: «E se pure avverrà, come lusingarsi ne giova, che passino queste carte alla posterità più remota, sappiasi almeno che non il favor della fortuna, non l'altezza del rango, non lo splendor dei natali, e quanto altri, privo di miglior sorte, pur tiene in pregio; ma l'amor della gloria e delle lettere, ma la splendidezza dell'animo, ma la protezion generosa, che ad ogni buon cultor delle Arti belle dall'E. V. si comparte, furono i soli titoli, onde meritamente il di Lei Nome in fronte compariva di questo tipografico lavoro».

Ciel salire, mentr'ella era ancora ignobile, povera, e balbuziente»: ¹⁵⁷ è questo l'*incipit* della *Vita di Dante Alighieri*, che accompagna il poema e a cui è dedicato, insieme agli indici della *Commedia*, il quarto tomo della collana. Viene così ad affermarsi, all'interno del *format* editoriale della raccolta dei migliori poeti, il primato dantesco, un primato che sarà destinato a segnare, nel giro di un cinquantennio, la fine del canone dei «quattro poeti».

III. Edizioni tascabili dei «quattro poeti»

Bisogna attendere il 1818 per una raccolta analoga che presenti, questa volta già nel titolo, la definizione del canone: la *Collezione dei quattro primi poeti italiani*. ¹⁵⁸ Non è necessario soffermarsi a descrivere minutamente questa edizione, già ricordata da Croce. ¹⁵⁹ A tale altezza cronologica, in piena stagione di dibattito classico-romantico il canone è nella sua fase di maggiore stabilità. Basterà osservare che, essendo ormai affermato il modello tetrarchico, l'opera non presenta alcuna introduzione tesa a giustificare la scelta dei poeti proposti o a orientarne la lettura. Restano invece, come già nel *Parnaso*, i medaglioni con il ritratto degli autori incisi in rame e le loro *Vite*, anche se ridotte alle sole notizie biografiche, senza alcun accenno al ritratto spirituale, in cui consisteva gran parte della novità dell'operazione editoriale di Rubbi.

¹⁵⁷ *La Divina Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni*, cit., tomo IV, p. III. Per lodare Dante «Che nostra lingua ha fatto in Ciel salire», viene qui citato un capitolo di fine Trecento, del poeta senese Simone Serdini, detto Saviozzo. L'*incipit* è identico a quello dell'*Elogio di Dante Alighieri* di Fabroni, cfr. *Elogj di Dante Alighieri, di Angelo Poliziano, di Lodovico Ariosto, e di Torquato Tasso*, cit., p. 3.

¹⁵⁸ *Collezione dei quattro primi poeti italiani*, Firenze, Libreria di Pallade, 1818. L'opera è composta di tredici volumi: *La Divina Commedia di Dante Alighieri* (tomi I-III), *Rime di Francesco Petrarca* (tomi IV-V), *L'Orlando furioso di Messer Lodovico Ariosto* (tomi VI-XI), *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso* (tomi XII-XIII).

¹⁵⁹ CROCE, *I «quattro poeti» e l'edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, cit.

Durante i primi trent'anni dell'Ottocento le *Collezioni* e i *Parnasi* si moltiplicano, diffondendo il formato editoriale, riproposto, di volta in volta, con minime varianti, in Italia e all'estero; simili raccolte di poeti classici italiani vengono pubblicate in questo periodo ad Avignone, Jena, Parigi, Lipsia.¹⁶⁰ Non interessa, in questa sede, censire e descrivere tutte le edizioni delle raccolte dei «quattro poeti», ma piuttosto dare conto della grande fortuna e della evoluzione nel tempo di questo tipo di pubblicazione, che tende, pur senza una progressione irreversibile, sempre più alla 'chiusura', fino al volume unico, contenente soltanto la *Commedia*, il *Canzoniere*, il *Furioso* e la *Liberata*.

Nel 1821 si registra un *Parnaso classico italiano*, per la prima volta in tomo singolo, uscito a Firenze, ancora per la Libreria di Pallade, che include, come quinto autore, Poliziano.¹⁶¹ Un altro *Parnaso classico italiano* in volume unico è quello stampato, nel 1827, dall'editore padovano Libreria della Minerva, per le cure di Angelo Sicca, e dedicato a Giuseppe Maffei. Nella breve premessa al lettore vengono spiegati i criteri editoriali, ma non viene giustificata la scelta degli autori: i «quattro grandi Padri e Maestri del bel poetare italiano», che è ormai canonica; in questa presentazione il curatore promette ai lettori la prossima uscita dei commenti ai «quattro classici», che dovranno agevolare la lettura dei testi.¹⁶² Tale formato, che racchiude in un singolo libro i quattro capolavori letterari, non solo contribuisce a consolidare il canone, ma risulta anche più pratico e 'portabile'.

A una esigenza di questo tipo risponde anche la *Biblioteca «portatile» dei Cinque classici italiani*, stampata a Firenze dal libraio Giuseppe Molini, all'insegna di Dante.

¹⁶⁰ Cfr. ancora gli *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, pp. 86-88.

¹⁶¹ Vedi *supra*, p. 66.

¹⁶² *Parnaso classico italiano, contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, pubblicato per cura di Angelo Sicca*, Padova, Tipografia della Minerva, 1827.

Della collezione fanno parte: «Boccaccio, il Decamerone, 1820, 2 vol. – Dante Divina Commedia con note del Costa, 1830. – Petrarca, Rime, 1822. – Ariosto, Orlando Furioso, Poesie ec. 1823-24, 3 vol. – Tasso, Gerusalemme, Aminta ec. 1824, 2 vol.». ¹⁶³ È interessante notare il ritorno della ‘terza corona’, Boccaccio, «padre della Prosa Toscana», accanto ai quattro ormai consolidati maestri di poesia. Il paratesto comprende un sistema di brevi annotazioni e di notizie biografiche sugli autori, oltre a una serie di incisioni che rappresentano episodi salienti del testo. ¹⁶⁴

Tra le edizioni ‘portatili’ delle collezioni di classici la variante più significativa è però rappresentata dalla *Biblioteca portatile del Viaggiatore*, pubblicata per la prima volta a Firenze, presso Passigli, nel 1829 e poi più volte ristampata nel corso del secolo. ¹⁶⁵

Rispetto alla *Biblioteca portatile* di Molini, che presenta le opere degli autori del canone in diversi volumi tascabili, quella di Passigli, pensata per ‘il Viaggiatore’, appare un’evoluzione nel segno di una ancora maggiore compattezza del formato: un unico volume atto a contenere la *Divina Commedia*, le *Rime* petrarchesche, il *Furioso* e la *Liberata*, con il testo in piccolo carattere, su due colonne. L’editore spiega così al lettore, nella prefazione, la novità e la destinazione dell’antologia:

In mezzo alle tante edizioni che tutto dì si vengono pubblicando dei Classici, questa nostra desideriamo che sia segnatamente distinta non solo per la diligenza dell’esecuzione, ma e per l’uso al quale ell’è destinata. I viaggi sono ormai divenuti parte, se non indispensabile, certo importante e amenissima d’una educazione compiuta e della mente e dell’animo. Viaggia l’agiata

¹⁶³ Cfr. il *Catalogo di alcuni libri vendibili alla Libreria Molini in Firenze, in via degli Archibusieri, compilato per cura del Dr. Giacomo Molini*, Firenze, Tipografia delle Murate, 1860, p. 14.

¹⁶⁴ Cfr. ad esempio il volume ariostesco: *L’Orlando Furioso di Lodovico Ariosto con annotazioni*, Tomo I, Firenze, Presso Giuseppe Molini all’insegna di Dante, 1823. Su questa edizione, si veda CONSOLI FIEGO, *Le raccolte di classici italiani (1500-1914). Saggio storico-bibliografico*, cit., pp. 206-211.

¹⁶⁵ *Biblioteca portatile del Viaggiatore, contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso*, Firenze, Passigli, 1829, ristampata da Borghi e compagni nel 1832; da questa ristampa si citerà l’*Avvertimento degli editori*.

gioventù per attingere nuove idee e cognizioni pratiche delle cose; viaggiano i dotti per interrogare di presenza gli uomini e i monumenti: coloro stessi pe' quali il veder nuovi popoli è mero passatempo e trastullo, crederebbero di mancare allo scopo dei loro viaggi se a compagno non mai pericoloso e importuno, ma sempre indulgente e sempre comodo, non portassero un libro. [...] Il desiderio adunque d'ogni culto viaggiatore deve tanto più rimaner soddisfatto, quanto maggiore è il numero dei compagni e degli amici che egli può seco condurre nella sua gita e nelle sue peregrinazioni, quanto minore è lo spazio che nella sua vettura e nell'equipaggio gli tolgono. Ecco esposto il fine dell'edizione nostra: ecco insieme dichiaratane l'utilità.¹⁶⁶

Questa introduzione fornisce testimonianza di come la prassi editoriale delle opere dei «quattro poeti» si sia modificata in base alle esigenze e agli interessi del nuovo pubblico di lettori. In corrispondenza con la consuetudine, sempre più alla moda, di viaggiare, il libro deve farsi tascabile per essere comodamente trasportato. I classici sono raffigurati come dei compagni di viaggio, degli amici, secondo un antico *topos*;¹⁶⁷ i capolavori letterari, insomma, da un lato potranno allietare e intrattenere i giovani durante le passeggiate e le gite in carrozza, dall'altro forniranno l'indispensabile materiale testuale propedeutico ai pellegrinaggi poetici, compiuti per 'interrogare' personalmente i monumenti e le tombe dei grandi.

È interessante notare come l'evoluzione del formato editoriale legato ai «quattro poeti» segua il cambiamento della modalità di lettura dei classici moderni, una modalità di lettura che dapprima è legata all'apprendimento del bello stile e dell'eloquenza italiana, finalizzata soprattutto alla pratica dell'imitazione, e che si modifica in seguito sempre più nella direzione di una intima fruizione, che sconfina dal piano prettamente letterario a

¹⁶⁶ Ivi, p. I.

¹⁶⁷ Cfr. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, cit., pp. 10-16.

quello biografico, di identificazione, e partecipa dei diversi aspetti della vita della ‘agiata gioventù’.

Il censimento delle edizioni dei «quattro poeti» potrebbe proseguire ancora a lungo, considerando che si registrano esemplari di simili sillogi fino al tardo Ottocento.¹⁶⁸ Per quanto riguarda l’argomento qui trattato, però, non sembra necessario proseguire in questa analisi. Dopo gli anni Venti e Trenta del secolo, i più densi di edizioni di questo tipo, infatti, non vi sono particolari novità da segnalare. Il canone è ormai stabile e si avvia, anzi, verso la fase di declino, che vedrà presto l’affermarsi della supremazia dantesca.¹⁶⁹ Allo stesso modo, il formato editoriale dedicato ai «quattro classici» cessa di mutare; sempre più rare, le edizioni ripetono sterilmente i motivi primo ottocenteschi, residui di un ossequio al vecchio canone, che non è più il punto di riferimento per il giovane poeta, ma risulta meritevole ormai soltanto in un omaggio di maniera.

¹⁶⁸ Cfr. ad esempio *I quattro poeti italiani*, Firenze, Sansoni, 1886, citata da Croce come l’ultima di tali raccolte (CROCE, *I «quattro poeti» e l’edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, cit., p. 115).

¹⁶⁹ QUONDAM, *Petrarca, l’italiano dimenticato*, cit.

Capitolo terzo

Raccontare l'imitazione: due autobiografie a confronto

Sembra ora opportuno prendere in esame il punto di vista di quei ‘giovani apprendisti’ a cui manuali, antologie, collane erano rivolti, passando dalla prospettiva dell’editore a quella del lettore. L’importanza e la stabilità di un canone può infatti essere verificata considerando la pervasività dei modelli, le modalità attraverso cui i testi classici vengono letti, memorizzati, imitati. Come si è detto, le diverse tipologie di libro individuate da un lato senza dubbio rispondono alle esigenze di un determinato tipo di lettore dall’altro contribuiscono a creare e ad alimentare quelle esigenze, orientando la ricezione dei testi del canone e, talvolta, fornendo consigli e prescrizioni sulle più appropriate modalità di lettura.

Verranno dunque analizzati due casi di studio notevoli e ricchi di implicazioni per il tema oggetto di questa tesi. Si tratta di due autobiografie i cui autori sono nati, significativamente, nello stesso anno, il 1749, e appartengono dunque a una generazione che, come si può intuire considerando gli esempi di edizione mostrati precedentemente, risulta cruciale per sondare gli effetti della diffusione del canone. I due peculiari lettori sono Vittorio Alfieri e Lorenzo Da Ponte; il primo, come già si è avuto modo di osservare, è stato indicato dalla critica come uno dei promotori del canone – se non il suo inventore –, mentre il secondo, salvo errore, non è finora stato preso in esame a tale proposito.

Eppure, se è ormai ben dimostrato il rapporto intertestuale fra *Così fan tutte* e l'*Orlando furioso*,¹⁷⁰ altrettanto nota e spesso citata è la comparazione, istituita dal poeta stesso, tra la stesura di tre dei suoi libretti e la lettura delle opere maggiori degli *Auctores* che, con Ariosto, completano il quartetto canonico: «Scriverò la notte per Mozart e farò conto di legger l'*Inferno* di Dante. Scriverò la mattina per Martini e mi parrà di studiar il Petrarca. La sera per Salieri e sarà il mio Tasso».¹⁷¹ Questa dichiarazione si riferisce a un anno particolare per Da Ponte, il 1787, nel quale lo scrittore è impegnato a lavorare a tre diversi testi: *Don Giovanni* per Mozart, *L'arbore di Diana* per Martin y Soler e *Axur re d'Ormus* per Salieri – già autore di una *Armida*;¹⁷² allo stesso tempo però essa rimanda, significativamente, al ricordo del faticoso tirocinio poetico di Da Ponte e ai suoi quattro «primi Maestri».

Il confronto tra il racconto dell'esperienza di lettura e studio dei classici di Alfieri e Da Ponte illuminerà importanti connessioni, mostrando in concreto come doveva avvenire la pratica imitativa, nel suo stretto nesso con la memoria; un nesso che appare necessario, ma allo stesso tempo problematico da gestire nel passaggio dalla teoria alla prassi, dalle

¹⁷⁰ Cfr. CARLO CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia *La scuola dell'«Orlando furioso»*, «Il saggiautore musicale», I/2, 1994, pp. 361-375.

¹⁷¹ LORENZO DA PONTE, *Memorie e altri scritti*, a cura di Cesare Pagnini, prefazione di Piero Chiara, Milano, Longanesi, 1971, p. 189.

¹⁷² Ivi, pp. 188-189: «Pensai però che tempo fosse di rianimare la vena poetica, che mi pareva secca del tutto quando scrissi per Reghini, e Peticchio. Me ne presentarono l'occasione i tre prelodati Maestri, Martini, Mozart, e Salieri, che vennero tutti tre in una volta a chiedermi un dramma. Io gli amava, e stimava tutti tre, e da tutti tre sperava un riparo alle passate cadute e qualche incremento alla mia gloriuccia teatrale. Pensai se non fosse possibile di contentarli tutti tre, e di far tre opere a un tratto. Salieri non mi domandava un dramma originale. Aveva scritto a Parigi la Musica all'opera del *Tarar*, volea ridurla al carattere di dramma e musica italiana, e me ne domandava quindi una libera traduzione: Mozart e Martini lasciavano a me interamente la scelta. Scelsi per lui il *Don Giovanni*, soggetto che infinitamente gli piacque, e *L'arbore di Diana* pel Martini, a cui dar voleva un argomento gentile, adattabile a quelle sue dolcissime melodie, che si senton nell' anima, ma che pochissimi sanno imitare». Si noti il riferimento alla 'dolcezza' della musica di Martini, una cifra stilistica che, come si è visto, era associata, tra i «quattro poeti», proprio a Petrarca. Su questo passo, cfr. anche JEAN STAROBINSKI, *Le incantatrici*, disegni di Karl-Ernst Herrmann, Torino, EDT, 2007, p. 71.

prescrizioni degli editori, che invitano a ‘imitare bene’ evitando il plagio, al difficile compromesso tra imitazione e variazione nell’esercizio di scrittura.

I. «I primi sorsi di poesia a spese dello stomaco»: Alfieri e il suo ‘Ariostino’

Sono ben noti i passi della *Vita* alfieriana dove il drammaturgo descrive la propria formazione letteraria: un tirocinio poetico che avviene in età adulta e da autodidatta.¹⁷³ L’intera autobiografia, composta a partire dal 1790, all’indomani della pubblicazione dell’edizione Didot di tutta l’opera tragica di Alfieri, è concepita come la narrazione di una conversione letteraria. In questo momento il poeta sente di aver compiuto la sua più importante creazione, di aver lasciato ai posteri un monumento duraturo e degno di fama; la stampa delle tragedie appare un punto fermo da cui è possibile guardare al proprio passato per raccontarlo al lettore. La composizione della *Vita* è dunque legata alla volontà di creare un ritratto di sé che completi l’opera tragica, esercitando un controllo diretto sull’immagine dell’autore che con essa verrà tramandata.

La narrazione autobiografica, focalizzata sull’esperienza della ‘conversione letteraria’, ripercorre così i vari frangenti della scoperta della propria identità di poeta, individuando i testi e le letture che entrano in gioco in questo processo. L’operazione di *self-fashioning* è esplicita a partire dall’introduzione al testo, dove, nel sancire il patto autobiografico, Alfieri riconosce nell’«amor proprio» – categoria feconda della cultura illuminista da

¹⁷³ Su questo tema cfr. VINCENZA PERDICHIZZI, *L’apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatraccia, traduzionaccie, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2013. Cfr. anche CHRISTIAN DEL VENTO, *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille «di soglia» tra ‘estrazione’ e ‘marginalizzazione’*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3, 2018, pp. 29-80.

Voltaire a Helvétius – la ragione principale che lo muove a raccontarsi e identifica il destinatario ideale nel lettore appassionato delle sue tragedie, naturalmente curioso e desideroso di conoscerne l'autore.¹⁷⁴

Riallacciandosi a un *topos* ben collaudato della tradizione autobiografica,¹⁷⁵ il tragediografo sembra però allo stesso tempo volersene distanziare; come ha notato Fubini, infatti, pur proclamandosi fedele al vero, Alfieri prende di mira la sincerità ostentata da Rousseau nelle *Confessions*.¹⁷⁶ Il poeta insomma non sarà sincero alla maniera del

¹⁷⁴ Cfr. ALFIERI, *Vita*, cit., I, *Introduzione*, pp. 29-30: «Il parlare, e molto più lo scrivere di sé stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di sé stesso. Io dunque non voglio a questa mia *Vita* far precedere né deboli scuse, né false o illusorie ragioni, le quali non mi verrebbero a ogni modo punto credute da altri; e della mia futura veracità in questo mio scritto assai mal saggio darebbero. Io perciò ingenuamente confesso, che allo stendere la mia propria vita inducevami, misto forse ad alcune altre ragioni, ma vie più gagliardo d'ogni altra, l'amore di me medesimo: quel dono cioè, che la natura in maggiore o minor dose concede agli uomini tutti, ed in soverchia dose agli scrittori, principalissimamente poi ai poeti, od a quelli che tali si tengono. Ed è questo dono una preziosissima cosa; poichè da esso ogni alto operare dell'uomo proviene, allor quando all'amor di sé stesso congiunge una ragionata cognizione dei propri suoi mezzi, ed un illuminato trasporto pel vero ed bello, che non son se non uno. Senza proemizzare dunque più a lungo sui generali, io passo ad assegnare le ragioni per cui questo mio amor di me stesso mi trasse a ciò fare: e accennerò quindi il modo con cui mi propongo di eseguir questo assunto. Avendo io oramai scritto molto, e troppo più forse che non avrei dovuto, è cosa assai naturale che alcuni di quei pochi a chi non saranno dispiaciute le mie opere (se non tra' miei contemporanei tra quelli almeno che vivran dopo) avranno qualche curiosità di sapere qual io mi fossi. Io ben posso ciò credere, senza neppur troppo lusingarmi, poichè, di ogni altro autore anche minimo quanto al valore, ma voluminoso quanto all'opere, si vede ogni giorno e scrivere e leggere, o vendere almeno la vita. Onde quand'anche nessun'altra ragione vi fosse, è certo pur sempre che, morto io, un qualche libraio per cavare alcuni più soldi da una nuova edizione delle mie opere, ci farà premettere una qualunque mia vita. E quella, verrà verisimilmente scritta da uno che non mi aveva o niente o mal conosciuto, e che avrà radunato le materie di essa da fonti o dubbi o parziali; onde codesta vita per certo verrà ad essere, se non altro, alquanto meno verace di quella che posso dar io stesso. E ciò tanto più, perchè lo scrittore a soldo dell'editore suol sempre fare uno stolto panegirico dell'autore che si ristampa, stimando amendue di dare così più ampio smercio alla loro comune mercanzia. Affinchè questa mia vita venga dunque tenuta per meno cattiva e alquanto più vera, e non meno imparziale di qualunque altra verrebbe scritta da altri dopo di me; io, che assai più largo mantenitore che non promettitore fui sempre, m'impegno qui con me stesso, e con chi vorrà leggermi, di disappassionarmi per quanto all'uomo sia dato; e mi vi impegno, perchè esaminatomi e conosciutomi bene, ho ritrovato, o mi pare, essere in me di alcun poco maggiore la somma del bene a quella del male. Onde, se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia [...]».

¹⁷⁵ Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁷⁶ MARIO FUBINI, s.v. *Alfieri, Vittorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 290-291: «Alla composizione dell'autobiografia furono forse anche uno stimolo le *Confessions* del Rousseau, pubblicate nel 1781 e nel 1788 (e questa seconda parte era stata oggetto di vivaci discussioni a Parigi negli anni in cui l'A. vi dimorava e certo negli stessi circoli da lui frequentati), ma se l'A. ne fu probabilmente incoraggiato a fare di sé stesso e dei suoi ricordi più intimi l'oggetto del suo scrivere (e un conforto all'opera trovò pure nei *Mémoires* goldoniani, pubblicati nel 1787, e nella *Vita* del Cellini, che si faceva leggere in quel tempo), dovette anche sentire repugnanza per la sincerità ostentata dal ginevrino, che sembra essere presa di mira nelle significative parole dell'*Introduzione*: "se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia". E per vero a questa promessa rimase fedele nella narrazione,

ginevrino e non dirà di sé tutto, ma selezionerà in modo accurato la materia del ricordo; fornirà soltanto una parte della verità: quella che più interessa al suo scopo. Non mentirà al lettore, ma neppure si mostrerà tutto, con assoluta trasparenza, al suo sguardo indiscreto; ne orienterà invece in modo sapiente la lettura, disponendo la materia biografica coerentemente con le proprie finalità.

Nella costruzione della *Vita*, Alfieri seleziona e ordina a posteriori il materiale a sua disposizione, senza venir meno all'esigenza del vero, ma allo stesso tempo finalizzandolo alla narrazione della scoperta di sé come poeta tragico; anche in questo caso viene seguito un procedimento tipico della composizione autobiografica, che ruota spesso attorno all'identificazione, attraverso un graduale processo di rivelazione, di un preciso destino, una 'vocazione': sia essa religiosa, come quella di Agostino, o artistica, come nel caso, ad esempio, di Benvenuto Cellini.

La 'conversione letteraria' di Alfieri riguarda principalmente la quarta sezione della *Vita*, ma viene attentamente preparata nella seconda e nella terza parte. Se nell'infanzia il bambino mostra già i segni di quel carattere fiero e appassionato che sarà dell'adulto, è all'inizio dell'adolescenza, con le prime letture, che si manifesta la sua inclinazione alla poesia:

Mi capitò in quell'anno alle mani, e non mi posso ricordare il come, un Ariosto, l'opere tutte in quattro tometti. Non lo comprai certo, perché danari non avea; non lo rubai, perché delle cose rubate ho conservata memoria vivissima; ho un certo barlume, che lo acquistassi ad un tomo per volta per via di baratto da un altro compagno, che lo scambiasse meco col pollo che ci era dato per lo più ogni Domenica, un mezzo a ciascuno; sicché il mio primo Ariosto mi sarebbe costato

improntata da un aristocratico riserbo su certi fatti della vita sua, ma assai più sulle persone a cui egli è stato legato, e nella quale, se si può rilevare più d'una reticenza, non si è in fondo riusciti a scoprire una sola vera menzogna». Cfr. anche IDEM, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La nuova Italia, 1951.

la privazione di un par di polli in quattro settimane. Ma tutto questo non lo posso accertare a me stesso per l'appunto. E mi spiace; perché avrei caro di sapere se io ho bevuto i primi sorsi di poesia a spese dello stomaco, digiunando del miglior boccone che ci toccasse mai.¹⁷⁷

L'autore racconta qui la sua prima spontanea lettura; è il 1759 e Alfieri, a dieci anni, è impegnato in insoddisfacenti studi all'Accademia di Torino. Nel grigiore degli esercizi pedanteschi sembra aprirsi uno spiraglio quando il poeta compra, a caro prezzo, una delle opere che, qualche anno più tardi, giocheranno un ruolo di primaria importanza per il suo apprendistato letterario. Già attraverso la rappresentazione, tinta d'ironia, del fanciullo che rinuncia al cibo per abbeverarsi alla fonte del Parnaso è possibile scorgere qualche tratto della fisionomia del futuro poeta tragico. Eppure, questo primo improvviso segnale, che potrebbe rivelare la vocazione del giovane, è immediatamente accompagnato da un frustrante ostacolo, l'impossibilità di comprendere il testo ariostesco:

Comunque accadesse dunque questa mia acquisizione, io m'ebbi un Ariosto. Lo andava leggendo qua e là senza metodo, e non intendeva neppur per metà quel ch'io leggeva. Si giudichi da ciò quali dovessero essere quegli studj da me fatti fin a quel punto; poiché io, il principe di codesti umanisti, che traduceva pur le *Georgiche*, assai più difficili dell'*Eneide*, in prosa italiana, era imbrogliato d'intendere il più facile dei nostri poeti. Sempre mi ricorderò, che nel canto d'Alcina, a quei bellissimi passi che descrivono la di lei bellezza io mi andava facendo tutto intelletto per capir bene: ma troppi dati mi mancavano di ogni genere per arrivarci. Onde i due ultimi versi di quella stanza, *Non così strettamente edera preme*, non mi era mai possibile d'intenderli; e tenevamo consiglio col mio competitore di scuola, che non li penetrava niente più di me, e ci perdevamo in un mare di congetture. Questa furtiva lettura e commento su l'Ariosto finì, che

¹⁷⁷ ALFIERI, *Vita*, cit., II, II, p. 50.

l'Assistente essendosi avvisto che andava per le mani nostre un libruccio il quale veniva immediatamente occultato al di lui apparire, lo scoprì, lo confiscò, e fattisi dar gli altri tomi, tutti li consegnò al Sottopriore, e noi poetini restammo orbatì d'ogni poetica guida, e scornati.¹⁷⁸

Alfieri si autorappresenta come uno studente curioso, le cui potenzialità vengono vanificate dalla pessima educazione ricevuta: Ariosto avrebbe potuto costituire una valida guida, quasi un Virgilio dantesco, ma il libro, oggetto di letture furtive, viene confiscato, come un oggetto proibito. La vicenda prosegue con il racconto dello scolaro che riesce a riappropriarsi del suo 'Ariostino', rubandolo, questa volta, al Sottopriore, ma nonostante ciò non è in grado di mettere a frutto questa lettura, privo degli strumenti necessari a comprendere il *Furioso* e infastidito dalla tecnica dell'*entrelacement*.¹⁷⁹

L'episodio presenta diversi motivi di interesse in rapporto al tema qui trattato. Analizzando la predilezione alfieriana per i «quattro poeti», la critica si è soffermata soprattutto sui brani della quarta parte della *Vita*, dedicati al tirocinio poetico, e ha invece lasciato in ombra la testimonianza di un lettore ancora fanciullo, alle prime armi. Tuttavia, questo primo incontro con la letteratura italiana, che si risolve in un completo insuccesso, risulta particolarmente prezioso, forse più che la vittoriosa appropriazione del

¹⁷⁸ Ivi, pp. 50-51.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 53-54: «In quell'anno di pretesa rettorica, mi venne fatto di recuperare il mio Ariostino, rubandolo a un tomo per volta al Sottopriore, che se l'era innestato fra gli altri suoi libri in un suo scaffale esposto alla vista. E mi prestò opportunità di ciò fare, il tempo in cui andavamo in camera sua alcuni privilegiati, per vedere dalle di lui finestre giuocare al pallon grosso, perchè dalla camera sua situata di faccia al battitore, si godeva assai meglio il gioco che non dalle gallerie nostre che stavangli di fianco. Io aveva l'avvertenza di ben restringere i tomi vicini, tosto che ne avea levato uno; e così mi riuscì in quattro giorni consecutivi di riavere i miei quattro tometti, dei quali feci gran festa in me stesso, ma non lo dissi a chi che si fosse. Ma trovo pure, riandando quei tempi fra me, che da quella ricuperazione in poi, non lo lessi quasi più niente; e le due ragioni, (oltre forse quella della poca salute che era la principale) per cui mi pare che lo trascurassi, erano la difficoltà dell'intenderlo piuttosto accresciuta che scemata (vedi rettorico!) e l'altra era quella continua spezzatura delle storie ariostesche, che nel meglio del fatto ti pianta lì con un palmo di naso; cosa che me ne dispiace anco adesso, perchè contraria al vero, e distruggitrice dell'effetto prodotto innanzi. E siccome io non sapeva dove andarmi a raccapizzare il seguito del fatto, finiva col lasciarlo stare. Del Tasso, che al carattere mio si sarebbe adattato assai meglio, io non ne sapeva neppure il nome».

tragediografo ormai adulto. Se è di per sé significativo che Alfieri scelga come propria 'poetica guida' proprio l'Ariosto, altrettanto notevoli sono le modalità attraverso cui l'autobiografo costruisce e narra la vicenda.

I 'quattro tometti' vengono in possesso del giovane per via di baratto, acquistati a scapito della razione domenicale di pollo all'Accademia. La tradizionale metafora della memoria come stomaco, a cui si è già avuto modo di fare riferimento, è qui utilizzata con grande ironia nella rappresentazione di un futuro scrittore tragico che si priva del cibo, «digiunando del miglior boccone» offertogli alla mensa scolastica, per acquisire un nutrimento 'poetico'. Il sacrificio dell'apprendista è frustrato dalla effettiva impossibilità di abbeverarsi alla fonte classica, inattingibile senza un ausilio, a diversi livelli, dal punto di vista tematico e stilistico. In questo senso, la scelta di Ariosto è ricca di implicazioni, anche in corrispondenza con alcuni degli aspetti già messi in luce in relazione ai «quattro poeti» in tipografia.

Dal punto di vista contenutistico, il *Furioso* costituisce il più problematico dei testi del nuovo canone. Come si è avuto modo di mostrare, tra la fine del Settecento e per tutto il corso dell'Ottocento, è viva l'esigenza di presentare i testi dei classici in un formato che ne consenta la fruizione ottimale, separando cioè gli esempi di 'bello stile', da imitare, da tematiche licenziose, o, con le parole di Bisso, 'velenose'. Dei «quattro poeti», a essere vittima di questa operazione di censura è soprattutto l'Ariosto, il che è comprensibile e risulta evidente considerando le diverse edizioni 'ad uso della gioventù', in particolare le *Stanze scelte dall'Ariosto*.

Alfieri rappresenta, in una situazione concreta, quanto teorizzato da editori e professori di eloquenza: due giovani studenti alle prese con un esercizio interpretativo per cui non hanno a disposizione strumenti adeguati. I 'bellissimi passi' che descrivono la bellezza

femminile e, nello specifico, l'ottava dedicata al bacio di Ruggiero e Alcina,¹⁸⁰ sono destinati a rimanere per i due fanciulli una insolubile sciarada, esercitando, al contempo, un fascino irresistibile e pericoloso; questo, almeno, agli occhi dell'Assistente che, confiscando i volumi, mette in atto una censura che, dai brani incriminati, si estende a tutte le opere ariostesche, privando gli aspiranti poeti della possibilità di attingerne le bellezze stilistiche.

Si aggiunga inoltre il giudizio negativo, espresso poco più avanti, sulla tecnica ariostesca dell'*entrelacement* («che nel meglio del fatto ti pianta lì con un palmo di naso»),¹⁸¹ caratteristica strutturale del poema che influisce negativamente sul piacere della sua lettura («e siccome io non sapeva dove andarmi a raccapezzare il seguito del fatto, finiva col lasciarlo stare»),¹⁸² tenendo a mente che gli interventi sul testo alla base delle edizioni del *Furioso* 'ad uso della gioventù' prevedevano non soltanto una moralizzazione del contenuto, ma anche uno scioglimento della trama in nuclei tematici distinti, con conseguente annullamento della «continua spezzatura delle storie ariostesche».¹⁸³

A questo proposito, è interessante notare come la impenetrabilità della poesia del *Furioso* non sia legata soltanto a ragioni di tipo tematico, ma anche, e soprattutto, a una, più difficilmente scusabile, carenza di formazione. Qui Alfieri polemizza, pur nella cornice ironica dell'episodio di fanciullezza di un capolavoro letterario barattato al prezzo di 'un par di polli', con la pessima istruzione ricevuta all'Accademia di Torino, secondo

¹⁸⁰ *Orlando Furioso*, VII, 29: «Non così strettamente edera preme / pianta ove intorno abbarbicata s'abbia, / come si stringon li dui amanti insieme, / cogliendo de lo spirto in su le labbia / suave fior, qual non produce seme / indo o sabeo ne l'odorata sabbia. / Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca; / che spesso avean più d'una lingua in bocca». Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 133.

¹⁸¹ ALFIERI, *Vita*, cit., II, II, p. 54.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

un *leitmotiv* che percorre tutta l'autobiografia. Il talento innato del poeta tragico è soffocato da un sistema scolastico che non prevede l'insegnamento della letteratura italiana, accanto a quella latina. A nulla giova raggiungere l'eccellenza negli studi classici, se poi non si è in grado di gustare la migliore poesia nostrana: «Si giudichi da ciò quali dovessero essere quegli studj da me fatti fin a quel punto; poiché io, il principe di codesti umanisti, che traduceva pur le *Georgiche*, assai più difficili dell'*Eneide*, in prosa italiana, era imbrogliato d'intendere il più facile dei nostri poeti».¹⁸⁴

Questo accenno alla 'facilità' stilistica di Ariosto, che potrà forse sorprendere un lettore moderno, è particolarmente interessante se confrontato con la già analizzata teoria degli stili elaborata in merito al canone di recente formazione. A ciascuno dei «quattro poeti» – cinque considerando anche Poliziano – era infatti riconosciuta, almeno a partire dal *Saggio sulla filosofia del gusto* di Cesarotti, una peculiare cifra stilistica, una qualità distintiva che ciascuno scrittore avrebbe apportato alla tradizione poetica italiana, in una graduale progressione verso la perfetta eloquenza; se, in questa teorizzazione, a Dante pertiene la 'forza', a Petrarca la 'gentilezza', a Poliziano la 'grazia' e a Tasso la 'grandezza', la caratteristica di Ariosto è la 'facilità', la sua capacità di giocare con la lingua italiana e, secondo la formulazione di Rosini, «renderla molle, pieghevole, e ad ogni soggetto adattata».¹⁸⁵

Il contenuto 'velenoso' e lo stile 'facile' rendono il *Furioso*, fra i classici, un esempio adatto a mostrare l'inadeguatezza dell'istruzione ricevuta dal giovane Alfieri, che non soltanto è privato della possibilità di leggere i 'nostri migliori poeti' in classe, su edizioni 'ad uso della gioventù', ma è del tutto incapace, per non aver mai frequentato lezioni

¹⁸⁴ Ivi, p. 50.

¹⁸⁵ *La Divina Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni*, cit., tomo I, pp. I-II. Vedi *supra*, pp. 73-75.

propedeutiche, sulla lingua e la letteratura italiana, di intendere la ‘facilità’ delle ottave ariostesche e, quindi, di appropriarsene completamente attraverso la memoria e l’imitazione. Soltanto in età adulta, a prezzo di molti sacrifici, Alfieri potrà compiere quel lungo studio dei classici italiani, che gli consentirà di formare il proprio personale stile tragico, assecondando così una inclinazione poetica che l’Accademia di Torino non aveva saputo riconoscere e valorizzare.

II. «I miei primi Maestri»: Lorenzo Da Ponte e i classici a memoria

È interessante confrontare questa pagina alfieriana con un’altra narrazione autobiografica, relativa a una prima esperienza di lettura dei classici italiani. Si tratta, come già anticipato, di alcuni passi delle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, pubblicate, in tre volumi, a New York, tra il 1823 e il 1826.¹⁸⁶ Dopo una vita intensa, ricca di successo, ma anche di scandali e di difficoltà economiche, giunto ormai all’apice della sua fama e costretto da un grave dissesto finanziario a lasciare l’Europa, nel giugno del 1805 lo scrittore si era infatti trasferito negli Stati Uniti: «a cinquantasei anni, a “Nuova Jorca” (New York) il D. si rimise a inventarsi la vita»¹⁸⁷ e dopo varie traversie aveva infine intrapreso l’attività di libraio e di insegnante di lingua e letteratura italiana.

¹⁸⁶ Di questo testo furono pubblicate due edizioni: la prima tra il 1823 e il 1826 e la seconda nel 1829-1930; riguardo alla revisione e alle modifiche apportate, cfr. LAURA PAOLINO, *Lorenzo Da Ponte tra prima e seconda edizione delle Memorie*, «Forum Italicum», September 2007, 41, pp. 297-341.

¹⁸⁷ GIOVANNI SCARABELLO, s.v. *Da Ponte, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986. Cfr. anche la raccolta di saggi *Il ritorno di Lorenzo Da Ponte*, Vittorio Veneto, Città di Vittorio Veneto, 1993 e, con riferimento specifico alle *Memorie*, l’*Introduzione* di GIUSEPPE ARMANI in LORENZO DA PONTE, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, pp. XVII-XX.

L'autobiografia nasce dalla necessità di farsi conoscere presso un nuovo pubblico, composto, in primo luogo, da studenti. Il nucleo originario delle *Memorie* consiste infatti in una *Storia compendiosa della vita di Lorenzo Da Ponte, scritta da lui medesimo* (1807),¹⁸⁸ la cui lettura veniva assegnata dal professore agli allievi come esercitazione per l'apprendimento dell'italiano. L'operazione di *self-fashioning* è quindi volta soprattutto a una autopresentazione in veste di poeta e di profondo conoscitore della tradizione classica italiana, che lo legittimi nella sua funzione di insegnante, consentendogli di acquisire una certa notorietà e una corrispondente stabilità economica nel Nuovo Mondo.

Nelle prime pagine della sua autobiografia, Da Ponte descrive accuratamente la propria formazione giovanile e la propensione agli studi letterari, una inclinazione, che, almeno all'inizio, appare soffocata dalla mancanza di adeguata istruzione. Fornendo una prima rappresentazione di sé, l'autore mette in rilievo le proprie qualità, «un vivo desiderio di istituzione, unito a buone apparenze d'un pronto ingegno e d'una memoria felice»,¹⁸⁹ secondo un giudizio condiviso da parenti e conoscenti: «si credeva da tutti ch'io fossi dotato di una memoria e d'un ingegno poco comune, per la mia vivacità nel parlare, per una certa prontezza nel rispondere, e sopra tutto per un'insaziabile curiosità di tutto sapere».¹⁹⁰ L'innato talento del poeta è destinato a rimanere a lungo non coltivato e, in seguito, mortificato dalle lezioni di un pessimo insegnante di latino:

¹⁸⁸ *Storia compendiosa della vita di Lorenzo Da Ponte, scritta da lui medesimo. A cui si aggiunge, la prima Letteraria Conversazione, tenuta in sua casa, il giorno 10 di Marzo, dell'anno 1807, in New-York, consistente in alcune composizioni Italiane, sia in verso che in prosa, tradotte in Inglese da' suoi allievi*, New York, 1807. Cfr. l'edizione anastatica, a cura di Gianpaolo Zagonel (Vittorio Veneto, De Bastiani, 2003). La pubblicazione della *Storia compendiosa* è legata all'inizio dell'attività di insegnante di Da Ponte, avviata nel dicembre del 1907 grazie all'aiuto del libraio Riley e dei Moore, una delle famiglie più colte e influenti di New York. Il volume è composto di due parti: al *Compendio della vita di Da Ponte*, in versione bilingue, italiana e inglese, si accompagnano i materiali di una *Conversazione Letteraria*: una recita di testi italiani ad opera dei primi allievi di Da Ponte, tenutasi in occasione del suo cinquantottesimo compleanno. Il programma prevedeva la declamazione di opere di autori moderni, Da Ponte stesso e Metastasio, e antichi (in particolare Dante – l'episodio di Ugolino –, Petrarca – il sonetto *Se lamentar augelli, o verdi fronde* –, Ariosto – l'episodio della fuga di Angelica), spesso accompagnate dalla traduzione inglese a fronte.

¹⁸⁹ DA PONTE, *Memorie e altri scritti*, cit., p. 37.

¹⁹⁰ Ivi, p. 35.

I padri prendono poco cura generalmente de' primi anni de' loro figli. Furono questi negletti interamente dal mio: all'età d'undici anni leggere e scrivere era tutto quel ch'io sapeva. Fu allora solamente che mio padre pensò a darmi qualche educazione: scelse per mia disgrazia un cattivo maestro. Era questo il figliuolo d'un contadino, il quale, passato dall'aratro e da' buoi alla ferula magistrale, ritenne anche nel ginnasio la durezza e rusticità dei natali. Mi pose egli in mano la grammatica dell'Alvaro, e pretese insegnarmi il latino. Studiai qualche mese senza imparar nulla.¹⁹¹

Il tentativo di impartire una prima istruzione al giovane si risolve in un insuccesso: scoperto a percuotere l'allievo, il precettore è immediatamente licenziato, tanto che «per più di tre anni non si parlò più di latino»;¹⁹² così Lorenzo giunge all'età di quattordici anni senza alcuna nozione di letteratura, antica o moderna, pur mantenendo intatte le sue innate buone qualità, che gli guadagnano il soprannome di 'spiritoso ignorante'. Una imprevista svolta si verifica quando, grazie all'intercessione del vescovo, il ragazzo riesce a frequentare insieme al fratello le lezioni del seminario di Ceneda:

I progressi fatti da noi nello studio risposero in qualche modo alle speranze concepite dal nostro benefattore. Imparammo in men di due anni a scrivere con qualche eleganza il latino, ch'era la lingua che con particolare cura insegnavasi da' valentissimi professori di quel dotto seminario, come la più necessaria ad alunni che aspiravano al sacerdozio, per cui sono principalmente stabiliti que' lochi in Italia. Le lingue moderne, senza eccettuare l'italiana, quasi del tutto si neglievano. [...] Era dunque educato anch'io alla maniera de' preti, sebbene inclinato per genio e quasi fatto dalla natura a studi diversi; di modo che all'età di diciassette anni, mentre io era

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² Ivi, p. 36.

capace di comporre in mezza giornata una lunga orazione e forse cinquanta non ineleganti versi in latino, non sapeva, senza commettere dieci errori, scrivere una lettera di poche linee nella mia propria lingua.¹⁹³

Come Alfieri, dunque, anche Da Ponte impara, prima dell'italiana, la letteratura latina, in consonanza con quanto previsto dal sistema scolastico dell'epoca, non soltanto nell'ottica della preparazione al sacerdozio, ma in quanto, chiosa l'autore, «lo studio della lingua latina era il *sine qua non* de' miei tempi».¹⁹⁴ Diversamente dal tragediografo, Da Ponte ha però presto la possibilità di rimediare a questa carenza nella propria formazione poetica, quando gli si presenta l'occasione di frequentare le lezioni dell'abate Cagliari:

Il primo a distruggere tal pregiudizio [la superiorità del latino sull'italiano] e a introdurre tra gli alunni di quel collegio il buon gusto, indi una nobile gara e predilezione per la toscana favella, fu il coltissimo abate Cagliari, giovane pieno di foco e di ardore poetico, che, uscito di fresco da' collegi di Padova, da' quali non era escluso Dante e Petrarca più che Virgilio ed Orazio, cominciò a leggere, spiegare e far gustare a un buon numero di giovanetti, alla sua educazione affidati, le prose, i versi, e le bellezze de' nostri.¹⁹⁵

Le prime pagine dell'autobiografia registrano accuratamente i progressi nell'istruzione dell'apprendista poeta, delineando un graduale avanzamento, che culmina nella capacità di padroneggiare la 'toscana favella'. Il tramite indispensabile di questa acquisizione, ciò che ad Alfieri era mancato, è il professore Giannandrea Cagliari, che introduce nel seminario trevigiano una consuetudine rara nel sistema educativo degli istituti religiosi e,

¹⁹³ Ivi, pp. 37-38.

¹⁹⁴ Ivi, p. 35n.

¹⁹⁵ Ivi, p. 38.

più in generale, delle scuole dell'epoca, l'abitudine a leggere, imparare a memoria, imitare, accanto ai latini, i 'nostri poeti'.

È il 1765, l'abate vicentino ha appena incominciato la sua carriera da insegnante di retorica ed è pronto a mettere in pratica quanto ha appreso al seminario di Padova, rinomato per gli studi di lingua e letteratura italiana.¹⁹⁶ Così, a poco a poco, dai collegi patavini a quelli di Ceneda, Dante e Petrarca vanno ad affiancarsi a Orazio e Virgilio. Questa notazione attesta ancora una volta il processo di canonizzazione in atto, che prevede un apparentamento dei 'nuovi' classici a quelli 'antichi', un processo che avviene di pari passo nelle scuole e in tipografia, basti pensare alla già analizzata proposta del manuale di Bisso come un lessico sul modello dei repertori latini («la sperienza chiaro ci mostra che, di simiglianti poetici Apparati molto si giovano pe'l verso latino i Comincianti»).¹⁹⁷

L'ambiente culturale del seminario di Ceneda si configura come un vivace luogo di studi, provvidenziale per il tirocinio poetico del giovane Lorenzo, non soltanto per la presenza di validi docenti e di moderni programmi scolastici, ma anche per le possibilità di confronto con allievi di alto livello, in un continuo reciproco stimolo alla emulazione. Già Alfieri, nel brano dedicato alla lettura di Ariosto, 'furtiva' e 'senza metodo', menziona il suo 'competitore di scuola', compagno di quell'infruttuoso studio, incapace, al pari del futuro tragediografo, di intendere i sublimi versi («tenevamo consiglio col mio

¹⁹⁶ Cfr. *Ortografia moderna italiana con qualche altra cosa di lingua. Per uso del seminario di Padova*, Padova, appresso Gio. Manfrè, 1721. Nella prefazione, l'autore, Jacopo Facciolati, giustifica la propria operazione editoriale in riferimento al crescente interesse, osservato nelle Scuole del Seminario, nei confronti del volgare; il manuale è pensato come un ausilio per esercitarsi a scrivere correttamente in italiano, presentando una lista di vocaboli con la rispettiva traduzione in latino. Un'operazione molto meno complessa ed elaborata di quella di Bisso; eppure, se non compare alcun accenno ai «quattro poeti» – il che non sorprende, considerando la data di pubblicazione – il vocabolario, stampato specificamente 'per uso del seminario di Padova', attesta già a questa altezza cronologica un peculiare orientamento degli studi di retorica del collegio padovano, che dal latino tende a virare sempre più verso il volgare. L'opera sarà ristampata fino al 1822.

¹⁹⁷ *Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso*, cit., p. III. Vedi *supra*, p. 35.

competitore di scuola, che non li penetrava niente più di me, e ci perdevamo in un mare di congetture»¹⁹⁸ e destinato, forse anche per questo, a rimanere anonimo. Gli amici, rivali, emuli di Da Ponte hanno invece nome e cognome: Michele Colombo, futuro filologo, linguista, traduttore, editore di classici¹⁹⁹ e Girolamo Perucchini, che diverrà un colto magistrato, mantenendo però sempre vivo l'amore per la poesia, tanto da fare del suo salotto a Venezia il luogo di incontro di letterati e artisti dell'epoca.²⁰⁰ I due compagni di studio, definiti «due dei più colti e svegliati ingegni di Ceneda», costituiscono il punto di riferimento su cui misurare i propri progressi e le proprie capacità, in un costante

¹⁹⁸ ALFIERI, *Vita*, cit., II, II, p. 51.

¹⁹⁹ Per maggiori notizie cfr. FRANCESCO TATEO, s.v. *Colombo, Michele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982; in particolare, sul seminario di Ceneda e l'amicizia con Da Ponte (p. 238): «Nel 1764, o forse un anno prima (egli stesso si contraddice nelle sue memorie), si avviò alla carriera ecclesiastica, entrando nel vicino seminario di Ceneda, dove seguì il regolare corso degli studi, finché fu ordinato sacerdote. Negli studi di retorica ebbe maestro l'abate Giannandrea Caliarì, un vicentino proveniente dal seminario di Padova, di cui conservò un grato ricordo per il metodo liberale da lui adottato, mentre avvertì insofferenza per la logica, la metafisica, soprattutto per l'aridità e l'inutilità, a suo parere, dell'argomentazione formale, e limitato interesse per la teologia. Nel seminario di Ceneda strinse un'affettuosa amicizia con Lorenzo Da Ponte, il quale ricorda nelle sue *Memorie* alcune gustose vicende di quella vita comune [...]». Cfr. anche la biografia antica, *Alquanti cenni intorno alla vita di Michele Colombo*, in *Alcuni scritti inediti di Michele Colombo preceduti dalla vita di lui, dettata dal cav. Ang. Pezzana, R. bibliotecario in Parma, editi per cura del Barone G. G. Mistrali*, Parma, Pietro Grazioli, 1851, pp. 7-32: pp. 9-10: «Dimorò Michele nella casa paterna fino agli anni diciassette dell'età sua, e nel 1764 prese l'abito chericale, e si trasferì nel seminario di Ceneda. Quivi fu ammesso alla scuola di Umanità [...] nell'anno susseguente passò alla scuola di Rettorica. Eravi in quell'anno stesso venuto a maestro l'abate Giannandrea Caliarì Vicentino, alunno del Seminario di Padova, giovane di molto ingegno, di belle maniere ed amabilissimo. Avea bisogno Michele di un maestro di questa sorte.... Lasciava Giannandrea al Colombo la libertà di studiare a modo suo, e Michele... teneva in esercizio la propria penna or traducendo dal latino, ed ora gittando sulla carta i pensieri suoi talora in prosa, e talora in verso. Recava poscia ogni cosa al maestro, il qual vi faceva le osservazioni e le correzioni opportune. Due erano gli scolari prediletti da quel maestro, perché nello studio mostravano maggiore ingegno che gli altri, e vi faceano più di progresso. Erano questi Lorenzo da Ponte e Michele Colombo. Non tardarono questi due giovani a contrarre insieme un'amicizia assai stretta». Il testo di Pezzana è basato su un'autobiografia scritta da Michele Colombo, i *Ricordi*, di cui riporta in nota alcuni stralci.

²⁰⁰ Cfr. la voce del *Dizionario biografico* dedicata al figlio di Girolamo: CARLIDA STEFFAN, s.v. *Perucchini, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015: «Il padre, nato a Ceneda (oggi Vittorio Veneto) il 7 giugno 1753, iniziò gli studi, come alunno esterno, al Seminario vescovile, dove fu compagno di studi e amico di Lorenzo da Ponte, e si laureò in legge a Padova. In qualità di magistrato della Serenissima ricoprì incarichi in varie sedi (tra cui Bergamo) e ritornò a Ceneda alla caduta del governo veneziano (1797). Si stabilì poi a Venezia; prese dimora a palazzo Mocenigo (in S. Benedetto) e nel 1807 venne eletto presidente della Corte d'appello. Cultore di poesia, anche in lingua latina, fece del suo salotto un luogo d'incontro aperto a personalità di spicco della cultura (Bartolomeo Gamba, Leopoldo Cicognara, Pier Alessandro Paravia) e del mondo artistico e musicale, nonché a viaggiatori stranieri di rango, tra i quali Lord Byron».

amichevole agone: «all'emulazione di questi deggio, più che a tutt'altro, la rapidità de' miei avanzamenti nella poesia».²⁰¹

Nei suoi *Ricordi*, anche Colombo richiama alla memoria gli anni del seminario come una esperienza altamente formativa e dedica parole di stima e riconoscenza, analoghe a quelle di Da Ponte, all'abate Cagliari. L'apprendimento dei classici italiani, se dobbiamo prestare fede a quanto egli stesso racconta, è iniziato per Colombo molti anni prima, con la lettura integrale, all'età di soli otto anni, della *Gerusalemme liberata*: una lettura accompagnata dal commento («Ne andava leggendo di lunghi squarci alla madre...; e andava spiegando ad essa que' luoghi ch'ella o non intendea bene, o s'ingheva di non intendere per esercitar la sagacità del fanciullo») e da una progressiva assimilazione di quella poesia, che gli consente di 'assuefare l'orecchio' al ritmo del verso e di imparare a comporre in metrica, senza ancora conoscere le regole della versificazione.²⁰² Eppure, anche per questo *enfant prodige*, l'incontro con Giannandrea Cagliari, «giovane di molto ingegno, di belle maniere ed amabilissimo», è cruciale («avea bisogno Michele di un maestro di questa sorte») per la capacità di questo insegnante di assecondare l'inclinazione dell'allievo verso la letteratura italiana, di correggerlo senza mai scoraggiarlo, di guidarlo, lasciandogli però la 'libertà di studiare a modo suo'.²⁰³

²⁰¹ DA PONTE, *Memorie e altri scritti*, cit., p. 38.

²⁰² Cfr. i già citati *Ricordi*, in *Alcuni scritti inediti di Michele Colombo*, cit., pp. 7-8, n. 2: «Non avea forse ott'anni quando gli venne alle mani la *Gerusalemme* del Tasso. Ne andava leggendo di lunghi squarci alla madre...; e andava spiegando ad essa que' luoghi ch'ella o non intendea bene, o s'ingheva di non intendere per esercitar la sagacità del fanciullo. In leggendo quel libro assuefece talmente il suo orecchio all'armonia e all'andamento del verso, che, quantunque non gli fossero note le regole del verseggiare, distinguea perfettamente se il verso fosse, o sì o no, di giusta misura. Avvenne che l'Arciprete del suo villaggio, dottissimo uomo, andò a Roma... Nel ritorno di lui il giovinetto il qual potea avere intorno a dieci anni, fece da dodici in quindici ottave per rallegrarsene seco. L'Arciprete le vide, ed esortò il padre a mettere questo suo figliuolo sotto qualche buon precettore».

²⁰³ Cfr. ancora i *Ricordi*, in *Alcuni scritti inediti di Michele Colombo*, cit., p. 9, n. 4: «Davansi agli altri condiscipoli temi da trattarsi in lingua latina: quando essi erano di suo gusto, li trattava ancor egli; altrimenti se ne proponeva qualcuno ancor egli, e stendeva il suo componimento ora in prosa, ora in verso, ma sempre in italiano. Della lingua latina era grande ammiratore; ma poco coltivatore: il che gli fu di grave discapito, perché non pervenne mai a scrivere in latino né anche mediocrementemente».

È soprattutto Colombo, dunque, che già da bambino leggeva ottima poesia, che prima di entrare nel seminario vescovile aveva ricevuto una eccellente istruzione da parte di precettori privati e «componeva de' versi italiani pieni di gentilezza e di grazia», a incoraggiare in Da Ponte l'«onesto desiderio di eccellere», persuadendolo a tentare di scrivere i primi versi; il risultato di questa prova, nonostante gli incitamenti e gli sforzi, è però del tutto insoddisfacente, a causa della mancanza di validi modelli da imitare. Infatti, se l'abate Cagliari è riconosciuto come il tramite indispensabile per attingere alla 'toscana favella' e Colombo costituisce lo sprone necessario a stimolare l'amor proprio dell'apprendista poeta, l'appellativo di 'primi Maestri' è riservato esclusivamente ai «quattro poeti», sui cui testi in questi anni inizia, finalmente, uno studio sistematico e fervidissimo:

Mi feci allora a leggere ed a studiare con tanto fervore i buoni autori di nostra lingua, che non pensava più né a cibo né a sonno, non che a quegli ozi e trastulli, che sono naturalmente sì cari a' giovani, e per cui sì spesso si perde il frutto de' più conspicui talenti. Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso furono i miei primi Maestri: aveva imparato a memoria in meno di sei mesi quasi tutto l'*Inferno* del primo, tutti i migliori sonetti del secondo, e non poche delle sue canzoni, e i più be' tratti degli altri due. Dopo questo esercizio e dopo aver composto segretamente e bruciati più di duemila versi, ebbi speranza di poter cimentarmi co' miei condiscipoli e di scriver de' versi non interamente da cantarsi sul colascione.²⁰⁴

In questo passo, Da Ponte si sofferma a descrivere gli effetti sul suo animo del primo giovanile incontro con i classici italiani. Ritorna il *topos* della privazione del cibo, declinato, in questo caso, senza alcuna ironia; se Alfieri rinuncia a 'un par di polli' per

²⁰⁴ DA PONTE, *Memorie e altri scritti*, cit., pp. 39-40.

gustare la divina bellezza delle ottave ariostesche, qui l'autore è talmente assorbito dalla lettura da tralasciare non solo le sue occupazioni e distrazioni preferite, ma anche le funzioni vitali più elementari; così mentre lo stomaco digiuna, la memoria si nutre di migliaia di versi, che iniziano a produrre un desiderio di emulazione.

Per dimostrare i propri progressi, Da Ponte antologizza all'interno dell'autobiografia due suoi sonetti: *Mandatemi, vi prego, o padre mio*,²⁰⁵ scritto prima del tirocinio poetico con i quattro 'Maestri' e giudicato risibile dai compagni; *Quello spirto divin che con l'ardente*,²⁰⁶ risultato dello studio semestrale sopra descritto, sui testi di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, che suscita, invece, la generale ammirazione degli allievi e dei docenti del seminario. Il confronto tra le due composizioni ha lo scopo di rendere evidente l'arduo

²⁰⁵ Ivi, p. 39: «Un giorno, difatti, mi misi alla pruova. Occorrendomi una piccola somma di danaro, pe' soliti giovenili diporti, credei d'ottenerla più facilmente da mio padre, domandandogliela in versi. Ecco dunque il primo quadernario, che schiccherai, di quattordici versi, ch'io osai chiamare «sonetto»: Mandatemi, vi prego, o padre mio, / quindici soldi o venti, se potete, / e la cetera in man pigliar vogl'io / per le lodi cantar delle monete».

²⁰⁶ Ivi, pp. 40-41: «Essendo stato eletto in quel tempo il rettore del nostro collegio ad altro onorevole grado, per cui doveva partire da quell'impiego, tra le varie composizioni, che da molti alunni in lode di quello si recitarono, recitai anch'io un mio sonetto. Lo stampo in queste *Memorie*, non perché mi paia degno d'esser pubblicato, ma perché si giudichi de' progressi da me fatti in soli sei mesi, e ciò diventi un eccitamento per quelli che, anc'un po' tardi, *natura favente*, agli studi poetici si rivolgono.

Quello spirto divin, che, con l'ardente
e puro raggio del superno amore,
la caligin dilege a' sensi e fuore
d'ogni fallace error tragge la mente,
fu quel, saggio signor, che dal possente
trono di gloria al destinato onore
t'ellesse, onde con santo e vivo ardore
per lo retto cammin guidi sua gente.
Su vanne or dunque e il nuovo popol reggi,
e ascendi il nuovo seggio, onde co' tuoi
fregi divenga più lodato e adorno.
Vanne, quivi per te le sante leggi
vivan di Cristo, di Satàno a scorno:
ma deh! signor, non ti scordar di noi.

Come prima di questo sonetto io non aveva lasciato vedere ad alcuno i miei versi italiani, tranne i quattro da colascione, così nessuno voleva credere che questi quattordici fossero miei. Il solo Colombo mostrò di crederlo, e fece giuramento solenne di non iscrivere più in italiano; giuramento che poi gli fe' rompere una leggiadra e bellissima giovanetta, di cui eravamo ambidue innamorati e per cui verseggiammo a vicenda. Questo non voler credersi generalmente che quel primo sonetto fosse composto da me, fu un nuovo genere di lode, che, senza solleticare soverchiamente il mio amor proprio, m'incoraggiò a sforzi maggiori e mi fece risolvere fin d'allora a darmi interamente all'italiana poesia».

lavoro sullo stile compiuto dal poeta e di mostrare in concreto a tutti i lettori, ma in particolare ai propri studenti americani, il corretto funzionamento della pratica mimetica. Non sfuggirà, ad esempio, che il primo verso è modellato sul memorabile *incipit* petrarchesco, «Spirito gentil, che quelle membra reggi»,²⁰⁷ variato, però, attraverso la sovrapposizione di una tessera tassiana: lo «spirto» non è «gentil», ma «divin», come nel terzo canto della *Liberata*.²⁰⁸ Tutta la poesia è costruita a imitazione dei «quattro poeti»: ad Ariosto, per esempio, è riconducibile la clausola di verso «superno amore» (v. 2),²⁰⁹ che a sua volta è un ricordo dell'«eterno amore» dantesco;²¹⁰ allo stesso modo, più oltre, il sintagma «lo retto cammin» (v. 8) richiama scopertamente «la diritta via» del primo canto dell'*Inferno*.

Appare significativo, inoltre, il riferimento alla dimensione del 'cimento' con i compagni; l'apprendistato poetico non è, per Da Ponte, uno studio solitario; all'esercizio di intensa memorizzazione dei classici si accompagna infatti, come necessario complemento, il dialogo con il professore di retorica e, soprattutto, con i propri 'competitori', primo fra tutti l'amico Michele. È lo stesso Colombo a testimoniare, nei *Ricordi*, una consuetudine – che assume in questi anni la forma di un gioco – a scambiarsi poesie, o talvolta a comporle insieme, un verso ciascuno, improvvisando:

²⁰⁷ *Canzoniere*, LIII, v. 1. Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 270-285.

²⁰⁸ *Gerusalemme liberata*, III, 70, vv. 553-556: «E come, a nostro pro, veduto abbiamo / Ch'usavi, uom già mortal, l'arme mortali; / Così vederti oprare anco speriamo, / Spirto divin, l'arme del Ciel fatali». Il sintagma si trova anche nelle *Rime* di Tasso e in altri autori del Cinquecento.

²⁰⁹ *Orlando furioso*, XV, 94, vv. 5-8: «Al finir del camino aspro e selvaggio, / da l'alto monte alla lor vista occorre / la santa terra, ove il superno Amore / lavò col proprio sangue il nostro errore». Cfr. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., p. 346.

²¹⁰ *Par.*, XXIX, 18. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Volume terzo, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, p. 798.

Con tutto che il Da Ponte superasse il Colombo in vivacità, e il Colombo in sensatezza il Da Ponte, erano tuttavia tanto uniformi ne' lor pensamenti, componevano spesso di soppiatto, durante la scuola, un sonetto o qualche altra bagatelluzza poetica, scrivendone i versi alternativamente, senza aversene prima partecipato il soggetto. Scriveva uno di loro il primo verso, e lo passava tacitamente all'amico suo, e questi ne scriveva il secondo, e così si ripassavano l'uno all'altro ciò che ci andavano aggiungendo; in questa guisa formavano un picciol componimento in cui ravvisavasi ed unità nel pensiero, e regolarità nella condotta, talmente che si sarebbe creduto lavoro tutto della medesima mano.²¹¹

Malgrado la preferenza accordata da Colombo alla prosa e benché le strade dei due amici si dividano dopo la frequentazione del seminario di Ceneda, questa abitudine al confronto poetico è destinata a durare a lungo se, ancora nel 1838, l'ormai famoso librettista d'opera, nonagenario, invia un componimento («un sonetto sul numero dei miei anni») da New York all'«arcidiletto amico».²¹²

In questo modo, tra le lezioni del seminario, le gare poetiche con i compagni e un intenso studio individuale, prosegue l'apprendistato letterario di Da Ponte, in grado di colmare in breve tempo le lacune della sua educazione tardiva:

In men di due anni ho letto più d'una volta e versato, *diurna et nocturna manu*, tutti non solo i poeti classici ma tutti quelli eziandio che vanno per le mani de' più come scrittori di un vero merito, eccettuando i soli secentisti, che non ho osato leggere prima di credere me stesso capace de' lumi necessari per distinguere il buono dal cattivo ed il bello apparente dal vero bello. E non era già contento di leggere, ma trasportava in latino i più nobili tratti de' nostri; li copiava più volte, li criticava, li commentava gli imparava a mente, esercitandomi spesso in ogni maniera di

²¹¹ *Alcuni scritti inediti di Michele Colombo*, cit., pp. 9-10.

²¹² *Ivi*, pp. 9-10, n. 5.

composizione e di metro, e procurando imitare i più vaghi pensieri, adoperar le più leggiadre frasi, scegliere i più bei modi dai miei antesignani usati, preferendo sempre e sopra tutti gli altri quelli del mio idolatrato Petrarca, in ogni verso del quale mi pareva ad ogni lettura di ritrovar qualche nuova gemma.²¹³

Il tirocinio febbrile qui descritto prevede diverse pratiche utili alla completa assimilazione dei testi letterari: la frequente lettura, la copia, il commento, la memorizzazione, la traduzione e infine l'imitazione. Dopo aver studiato a fondo i «quattro poeti» Da Ponte si dispone a estendere progressivamente il corpus degli autori, in maniera simile a quanto avviene negli stessi anni in tipografia, a proposito delle raccolte dei classici, che, come si è avuto modo di notare, antologizzano nei primi volumi Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, per poi passare ad altri illustri scrittori. È rilevante l'esclusione programmatica, da questo canone 'allargato', dei «secentisti», giustificata non tanto da un parere negativo circa lo stile barocco nel suo complesso, quanto da una difficoltà di discernere, all'interno della complessa e variegata compagine, gli esempi positivi rispetto a quelli che del bello hanno soltanto una ingannevole parvenza.

Meritevole di particolare interesse appare il riferimento all'esercizio di trasporre in latino le poesie italiane, un processo contrario a quello che abitualmente si compie, quasi a ribadire la pari dignità dei classici moderni rispetto a quelli antichi. La locuzione «*diurna et nocturna manu*» descrive la modalità metodica e instancabile di questo lavoro sui testi, arricchendola di un prezioso riferimento alla tradizione di studi di retorica; il sintagma rimanda infatti alle prescrizioni rivolte da Orazio agli apprendisti poeti latini, nella celebre *Ars Poetica*: «*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate*

²¹³ DA PONTE, *Memorie e altri scritti*, cit., pp. 41-42.

diurna»;²¹⁴ in questo passo dell'*Epistola ai Pisoni* l'autore prescriveva, attraverso un'enfatica costruzione chiasmica, l'assiduo studio dei modelli teatrali greci, da sfogliare e meditare giorno e notte, a scopo imitativo. Significativamente, nel riprendere la citazione in latino, Da Ponte mantiene, forse per una forma di 'vischiosità' della citazione,²¹⁵ anche il latinismo 'versare', verbo che, come appunta Leopardi in una delle note linguistiche dello *Zibaldone*, –²¹⁶ utilizzando proprio la memorabile citazione oraziana come esempio – è un frequentativo da 'vertere' e quindi serba, nella sua forma verbale, l'idea di costanza e continuità dello sforzo di apprendimento.

III. «M'inondai il cervello di versi»: Alfieri e l'imitazione

Dopo avere analizzato come Da Ponte descriva la propria iniziazione alla poesia italiana, al seminario vescovile di Ceneda, sembra opportuno tornare ad Alfieri, al racconto della laboriosa appropriazione di uno stile poetico, che, negata all'adolescenza, verrà infine

²¹⁴ HORATIUS FLACCUS, *Epistles, book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*, cit., p. 67, vv. 268-269; cfr. anche ORAZIO FLACCO, *Le opere*, cit., pp. 1559-1560.

²¹⁵ Secondo la definizione proposta da Cesare Segre a proposito delle riprese ariostesche della *Commedia*: la 'legge di vischiosità' indica il fenomeno per cui «una reminiscenza è seguita da un grappolo di altre», cfr. CESARE SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia»*, in IDEM, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 57.

²¹⁶ Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Emilio Peruzzi, 10 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94, p. 1142 (6-8 giugno 1821): «Molti di così fatti verbi che si stimano di origine o barbara o recente, e nati ne' tempi della bassa latinità, o ne' principii delle lingue nostre, io credo che sieno antichi continuativi latini o perduti o non ammessi nell'uso de' buoni scrittori, e pervenuti alle lingue nostre mediante il latino volgare. Portiamone alcune prove.

Versare è continuativo di vertere dal suo participio versus. Il Forcellini lo chiama frequentativo. E io domando se in questi esempi ch'egli adduce (v. gli esempi del primo §.) versare importa frequenza o continuazione. E così quando Orazio disse

Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna

facilmente si vede che dicendo vertite avrebbe detto assai meno, e significata l'assiduità molto impropriamente».

conquistata nella maturità, un'età in cui è più difficile apprendere, senza l'ausilio di insegnanti di retorica o lo sprone di validi 'competitori'. Pur con queste differenze, il tirocinio letterario si compie attraverso modalità analoghe a quelle di Da Ponte e ha per protagonisti gli stessi autori, gli stessi maestri.

Il meccanismo narrativo alla base della breve avventura dell'«Ariostino» si ripete in modo insistente in tutta la seconda e la terza parte della *Vita* alfieriana: da un lato la 'conversione' sembra a tratti rivelarsi, dall'altro essa viene continuamente rimandata. Lo stesso accade quando Alfieri scrive il suo primo sonetto, con un 'rifruttume' di versi, rubacchiati qua e là dalle uniche opere che il ragazzo conosca:

In quel mio breve soggiorno in Cuneo, io feci il primo sonetto, che non dirò mio, perché egli era un rifruttume di versi o presi interi, o guastati, e riannestati insieme, dal Metastasio, e l'Ariosto, che erano stati i due soli poeti italiani di cui avessi un po' letto. Ma credo, che non vi fossero nè le rime debite, nè forse i piedi; stante che, benché avessi fatti dei versi latini esametri, e pentametri, niuno però mi avea insegnato mai niuna regola del verso italiano. Per quanto io ci abbia fantasticato poi per ritornarmene in mente almeno uno o due versi, non mi è mai più stato possibile. Solamente so, ch'egli era in lode d'una signora che quel mio zio corteggiava, e che piaceva anche a me. Codesto sonetto, non poteva certamente esser altro che pessimo. Con tutto ciò mi venne lodato assai, e da quella signora, che non intendeva nulla, e da altri simili onde io già già quasi mi credei un poeta. Ma lo zio, che era uomo militare e severo, e che, bastantemente notiziato delle cose storiche e politiche, nulla intendeva nè curava di nessuna poesia, non incoraggiò punto questa mia Musa nascente, e disapprovando anzi il sonetto e burlandosene, mi disseccò tosto quella mia poca vena fin da radice; e non mi venne più voglia di poetare mai sino

all'età di venticinque anni passati. Quanti, o buoni o cattivi, miei versi soffocò quel mio zio insieme con quel mio sonettaccio primogenito!²¹⁷

Si ritrovano qui alcuni degli elementi già analizzati nell'autobiografia di Da Ponte: la descrizione di una prima prova poetica, deludente perché compiuta senza il necessario studio dei «quattro classici», una nuova critica al sistema scolastico dell'epoca, che preparava gli allievi a versificare in latino, senza far conoscere loro la letteratura italiana, e infine la decisione, in seguito all'insuccesso e alla beffa dei primi lettori, di non comporre più versi. Mentre Da Ponte antologizza una quartina del suo primo sonetto, Alfieri spiega soltanto che il testo era «un rifrittume di versi o presi interi, o guastati, e riannestati insieme, dal Metastasio, e l'Ariosto».

Il termine 'rifrittume', che fa ancora una volta riferimento al campo metaforico alimentare, rappresenta in modo evocativo – e piuttosto originale – la cattiva pratica imitativa, indicando un riuso di materiale eterogeneo e non amalgamato, raffazzonato e accomodato, nel tentativo mal riuscito di farlo sembrare qualcosa di nuovo e appetibile.²¹⁸ L'impossibilità di comporre buoni versi deriva quindi non dalla scelta di modelli sbagliati o tra loro incompatibili – sebbene il moderno Metastasio non fosse la scelta più indicata per le fasi iniziali della formazione dell'apprendista – ,²¹⁹ bensì da una errata modalità di fruizione dei testi, che non sono stati assimilati attraverso un frequente e accurato studio, ma sono stati letti frammentariamente, senza metodo.

²¹⁷ ALFIERI, *Vita*, cit., II, V, pp. 59-60.

²¹⁸ Con analogo significato, di pedissequa ripetizione di motivi scontati, il tragediografo usa questo vocabolo nella traduzione delle *Rane* di Aristofane, in un giudizio di Euripide sull'opera teatrale di Eschilo: «Facil èmmi il mostrar ch'ei mal compone / i suoi lirici cori: un rifrittume / dei pensier stessi, eterno».

²¹⁹ È interessante notare che lo stesso Metastasio, su suggerimento di Gravina, suo precettore, si formò sui testi di tre grandi classici: Omero tra i Greci, Orazio per la letteratura latina e proprio l'Ariosto per quella italiana; cfr. GIULIO NATALI, *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, II, Milano, Vallardi, 1964, p. 154.

Questa stroncatura della ‘Musa nascente’ alfieriana è soltanto la prima delle numerose occasioni mancate, che costituiscono una delle strutture tematiche ricorrenti attraverso cui il tragediografo descrive la progressiva scoperta della sua identità: occasioni di lettura, occasioni di poesia, che l’autore, impreparato e ancora inconscio del proprio destino, non è in grado di cogliere. Di fronte allo spettacolo della natura o in balia di riflessioni malinconiche Alfieri ripete più volte di avere avuto l’opportunità di scrivere bellissimi versi, ma di non avere avuto gli strumenti, linguistici e stilistici, adatti. Alla Biblioteca Ambrosiana ha la possibilità di vedere il manoscritto di Virgilio postillato da Petrarca, ma rifiuta, senza comprendere l’importanza di quell’esemplare. Mentre, viaggiando, visita Ferrara e Padova, non si ferma alle sepolture di Ariosto e Petrarca, ma passa oltre.

Ciò che accade per i luoghi reali avviene anche per quelli testuali: quando, sfogliando la prosa francese – l’unica letteratura che Alfieri in questi anni sia in grado di apprezzare –, si imbatte in citazioni dai classici, greci, latini o italiani, le salta ‘a piè pari’; così alle prese con la lettura, condotta in maniera discontinua e asistemica, degli *Essais* di Montaigne, ‘fidi compagni di viaggio’ durante il *Grand Tour* attraverso l’Europa e consultati a più riprese quasi in cerca di risposte esistenziali, come si soleva fare con i testi sacri («aperti così a caso, qual che si fosse il volume, lettane una pagina o due, lo richiudeva, ed assai ore poi su quelle due pagine sue io andava fantasticando del mio»), Alfieri è infastidito dalla presenza di frequenti citazioni che non è in grado di comprendere («quei sì spessi squarci dei nostri poeti primari italiani che vi s’incontrano, anco venivano da me saltati a piè pari, perché alcun poco mi avrebbero costato fatica a benissimo intenderli»).²²⁰

²²⁰ ALFIERI, *Vita*, cit., III, VIII, pp. 101-102.

Lungamente preparata da segni rivelatori e dal meccanismo delle occasioni mancate che accrescono la *suspense* nel lettore, la conversione letteraria si verifica alla fine della terza epoca, preceduta, significativamente, dalla guarigione da una straordinaria malattia e dalla liberazione dall'ultimo indegno amore; la scoperta della propria vocazione assume quindi il valore di una resurrezione, di una seconda nascita. Divenuto consapevole di sé, Alfieri si dedica con tutta la propria forza di volontà all'assidua lettura e alla memorizzazione dei migliori testi della letteratura italiana, scegliendo come suoi 'maestri' i «quattro poeti»:

Tradotte dunque in mala prosa le due tragedie, come dissi, mi posi all'impresa di leggere e studiare a verso a verso per ordine d'anzianità tutti i nostri Poeti primari, e postillarli in margine, non di parole, ma di uno o più tratticelli perpendicolari ai versi; per accennare a me stesso se più o meno mi andassero a genio quei pensieri, o quelle espressioni, o quei suoni. Ma trovando a bella prima Dante riuscirmi pur troppo difficile, cominciai dal Tasso, che non avea mai neppure aperto fino a quel punto. Ed io leggeva con sì pazza attenzione, volendo osservar tante e sì diverse e sì contrarie cose, che dopo dieci stanze non sapea più quello ch'io avessi letto, e mi trovava essere più stanco e rifinito assai che se le avessi io stesso composte. Ma a poco a poco mi andai formando e l'occhio e la mente a quel faticosissimo genere di lettura; e così tutto il Tasso, la *Gerusalemme*; poi l'Ariosto, il *Furioso*; poi Dante senza commenti, poi il Petrarca, tutti me gli invasai d'un fiato postillandoli tutti, e v'impiegai forse un anno. Le difficoltà di Dante, se erano storiche, poco mi curava di intenderle, se di espressione, di modi, o di voci, tutto faceva per superarle indovinando; ed in molte non riuscendo, le poche poi ch'io vinceva mi insuperbivano tanto più. In quella prima lettura io mi cacciai piuttosto in corpo un'indigestione che non una vera quintessenza di quei quattro gran luminari; ma mi preparai così a ben intenderli poi nelle letture susseguenti, a sviscerarli, gustarli, e forse anche rassomigliarli. Il Petrarca però mi riuscì ancor più difficile che

Dante; e da principio mi piacque meno; perché il sommo diletto dai poeti non si può mai estrarre, finché si combatte coll'intenderli.²²¹

Dopo aver provato, con scarso successo, a tradurre in italiano le proprie tragedie, *Filippo* e *Polinice*, scritte in prosa francese, Alfieri inizia così una lunga e meticolosa impresa, leggendo e postillando la *Commedia*, il *Canzoniere*, il *Furioso* e la *Liberata*, allo scopo di imparare la 'divina lingua'; se dapprima cerca di seguire l'ordine cronologico, presto è costretto a rinunciare, abbandonando Dante perché troppo difficile e incominciando da Tasso. Alfieri descrive qui tutta la fatica del suo primo anno di apprendistato, uno studio che all'inizio gli procura una forte 'indigestione' – ancora una volta con la metafora tradizionale che paragona la memoria allo stomaco – come a chi, a lungo digiuno, venga poi somministrato troppo cibo.

Senza aver mai frequentato le lezioni di professori di retorica, alle prese con edizioni prive di commento, la difficoltà è soprattutto quella di interpretare, di comprendere, il testo. Si può notare come l'interesse del tragediografo sia rivolto più alla lingua e allo stile che al contenuto, come egli stesso spiega a proposito dello sforzo di chiarire le oscurità 'di espressione, di modi, di voci' della *Commedia*, di contro al totale disinteresse verso quelle di natura 'istorica'. Soltanto una volta intesi e 'sviscerati', una volta estrattane la 'quintessenza', il succo, quei versi possono essere gustati appieno e sono in grado di fornire materia per l'imitazione:

Il mal esito delle rime non mi scoraggiava con tutto ciò; ma bensì convincevami che non bisognava mai restare di leggerne dell'ottime, e d'impararne a memoria, per invasarmi di forme poetiche. Onde in quell'estate m'inondai il cervello di versi del Petrarca, di Dante, del Tasso, e

²²¹ Ivi, IV, I, p. 176.

sino ai primi tre canti interi dell'Ariosto; convinto in me stesso, che il giorno verrebbe infallibilmente, in cui tutte quelle forme, frasi, e parole d'altri mi tornerebbero poi fuori dalle cellule di esso miste e immedesimate coi miei proprj pensieri ed affetti.²²²

Tutta la quarta e ultima parte della *Vita* è dedicata alla lenta e travagliata elaborazione di uno stile poetico, attraverso lo sforzo di imitazione ed emulazione dei classici. Alla fase di lettura e commento, segue quella di memorizzazione dei testi, con lo scopo di 'inondare il cervello' di tratti stilistici sublimi, così che questi vengano a esercitare una sorta di 'invasamento', stimolando la creatività. Con la mente colma di forme poetiche attinte da Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, l'autore potrà esprimere i propri contenuti mediante la voce dei classici, secondo un processo fisiologico che ha per protagonista la memoria. Sono queste le letture che costituiscono la formazione del grande poeta tragico, che ornano l'autoritratto ideale che Alfieri traccia, giunto all'apice della sua attività artistica, e che vuole consegnare ai posteri – la *Vita* stessa è densa di citazioni tratte dai «quattro classici» –.

In questi anni Alfieri è impegnato a dare una nuova forma, più nobile, nel segno della grande tradizione poetica italiana, alle proprie idee, vestite di 'cenci francesi'. Gli sarà necessario 'spensare' e 'ripensare', spogliare le idee e rivestirle in modo più appropriato, perché «in ogni poesia il vestito fa la metà del corpo, ed in alcune (come nella lirica) l'abito fa il tutto».²²³ Affinché le forme poetiche possano sgorgare dalle 'cellule' cerebrali è necessario che la memoria ne sia costantemente inondata, che l'esercizio sia ripetuto, anche a distanza di anni: «volli disrugginirmi di nuovo la memoria, che nel comporre e stampare avea trasandata affatto», scrive Alfieri all'indomani della prima pubblicazione

²²² Ivi, IV, II, p. 184.

²²³ Ivi, IV, I, p. 175.

delle tragedie, «e m'inondai di squarci d'Orazio, Virgilio, Giovenale, e di nuovo dei Dante, Petrarca, Tasso, e Ariosto, talché migliaja e migliaja di versi altrui mi collocai nel cervello».²²⁴

Il problema a questo punto diviene quello di imitare in modo creativo, senza 'rifriggere' o 'rubare' ciò che si è letto; un problema che si fa sentire in modo forte in Alfieri, divenendo a tratti quasi una 'angoscia dell'influenza'.²²⁵ Dato che «chi molto legge prima di comporre ruba senza avvedersene e perde l'originalità»²²⁶ è necessario impegnarsi a non prendere in considerazione tragedie d'altri prima di aver composto le proprie. Alfieri insiste a più riprese su questa preoccupazione per l'originalità delle proprie creazioni, rispetto a quelle del teatro antico o di quello francese contemporaneo, annoverando tra i suoi 'competitori' più temibili Seneca e Voltaire.

Accanto a questa inquietudine è sempre presente, però, l'esigenza di trovare modelli illustri da imitare; a tale proposito, la lezione dei «quattro poeti» è particolarmente preziosa, perché leggendo i loro testi il tragediografo è in grado di attingere alle fonti del sublime stile italiano, senza per questo rischiare di 'rubare senza avvedersene', data la diversità di genere letterario. Se infatti, ad esempio, ai «quattro classici» è del tutto estraneo il meccanismo del verso sciolto di dialogo, necessario al tragediografo, è proprio dal materiale stilistico estratto dalle loro opere, opportunamente rielaborato, che deve essere plasmato questo nuovo tipo di verso («si dee però trarre dalla pasta di questi quattro, fattone un tutto, e maneggiatolo in nuova maniera»)²²⁷.

In questo caso l'imitazione non sarà furto, ma darà luogo alla libera manifestazione della creatività del poeta, le cui idee andranno a 'immedesimarsi' con le espressioni e le

²²⁴ Ivi, IV, XX, p. 259.

²²⁵ Cfr. HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

²²⁶ ALFIERI, *Vita*, cit., IV, II, p. 183.

²²⁷ Ivi, IV, X, p. 220.

parole nobilitate da una lunga e illustre tradizione. Solo così Alfieri potrà divenire, da imitatore, vero emulo dei classici antichi, inverando l'auspicio a essere incluso nel canone quale «quinto serto», da lui proclamato in una celebre lirica dedicata ai «quattro poeti».²²⁸

L'ultima fase del tirocinio poetico alfieriano prevede che, dopo aver imparato a comprendere e aver studiato a lungo e memorizzato i versi della *Commedia*, del *Canzoniere*, del *Furioso* e della *Liberata*, l'apprendista si disponga a 'sentirli', recandosi a interrogare di persona i sepolcri e i luoghi legati alla biografia dei loro autori. Se durante la giovinezza e l'adolescenza Alfieri aveva viaggiato immemore della tradizione letteraria italiana, adesso può invece compiere una serie di 'pellegrinaggi':

Di Bologna mi deviai per visitare in Ravenna il sepolcro del Poeta, e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando, e piangendo. In questo viaggio di Siena a Venezia mi si dischiuse veramente una nuova e copiosissima vena delle rime affettuose, e quasi ogni giorno uno o più

²²⁸ VITTORIO ALFIERI, *Rime*, a cura di Rosolino Guastalla, nuova presentazione di Cesare Bozzetti, Firenze, Sansoni, 1978, CXIX, pp. 119-120:

DINANZI AL RITRATTO DE' QUATTRO GRANDI POETI ITALIANI

Quattro gran vati, ed i maggior son questi,
ch'abbia avuti od avrà la lingua nostra.
Nei lor volti gl'ingegni alti celesti,
benché breve, il dipinto assai ben mostra.
Primo è quei che scolpì la infernal chiostra:
tu, gran padre d'amor, secondo resti:
terzo è il vivo pittor, che Orlando inostra:
poi tu, ch'epico carne a noi sol desti.
Dalla gelida Neva al Beti adusto,
dal Sebéto al Tamigi, eran mie fide
scorte essi soli, e il genio lor robusto.
Dell'allor, che dal volgo l'uom divide,
riman fra loro un quinto serto augusto:
per chi? – Forse havvi ardir, cui Febo arride.

Il sonetto, raccolto nella prima parte delle *Rime*, fu composto da Alfieri in Alsazia nel 1786. I versi sono ispirati a un disegno donato al poeta da Luisa Stolberg, che raffigurava i quattro grandi scrittori italiani e, accanto a loro, un quinto serto. Si può notare come la speranza del tragediografo di vedersi un giorno raffigurato insieme ai «quattro poeti» trovi riscontro nell'opera di uno dei suoi più ammirati lettori, dato che, nella galleria di ritratti degli illustri italiani della Canzone *Ad Angelo Mai*, Leopardi collocherà, accanto a Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, proprio Alfieri.

sonetti mi si facean fare, affacciandosi con molto impeto e spontaneità alla mia agitatissima fantasia. [...]. Di Venezia venuto a Padova, questa volta non trascurai come nelle due altre anteriori, di visitare la casa e la tomba del nostro sovrano Maestro d'amore in Arquà. Quivi parimente un giorno intero vi consecrai al pianto, e alle rime, per semplice sfogo del troppo ridondante mio cuore. [...] Di Padova ritornai a Bologna, passando per Ferrara, affine di quivi compiere il mio quarto pellegrinaggio poetico, col visitarvi la tomba, e i manoscritti dell'Ariosto. Quella del Tasso più volte l'avea visitata in Roma; così la di lui culla in Sorrento, dove nell'ultimo viaggio di Napoli, mi era espressamente portato ad un tale effetto. Questi quattro nostri poeti, erano allora, e sono, e sempre saranno i miei primi, e direi anche soli, di questa bellissima lingua: e sempre mi è sembrato che in essi quattro vi sia tutto quello che umanamente può dare la poesia; meno però il meccanismo del verso sciolto di dialogo, il quale si dee però trarre dalla pasta di questi quattro, fattone un tutto, e maneggiatolo in nuova maniera. E questi quattro grandissimi, dopo sedici anni oramai ch'io li ho giornalmente alle mani, mi riescono sempre nuovi, sempre migliori nel loro ottimo, e direi anche utilissimi nel loro pessimo; ché io non asserirò con cieco fanatismo, che tutti e quattro a luoghi non abbiano e il mediocre ed il pessimo; dirò bensì che assai, ma assai, vi si può imparare anche dal loro cattivo; ma da chi ben si addentra nei loro motivi e intenzioni: cioè da chi, oltre l'intenderli pienamente e gustarli, li sente.²²⁹

Alfieri si autorappresenta nell'atto di omaggiare gli scrittori del canone, riallacciandosi, in questo modo, al *topos* del pellegrinaggio poetico;²³⁰ in questi luoghi della memoria,

²²⁹ ALFIERI, *Vita*, cit., IV, X, p. 220.

²³⁰ Sul culto delle abitazioni e delle tombe dei poeti, oggetto di 'pellegrinaggio' già in epoca rinascimentale, cfr. JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Traduzione italiana di Domenico Valbusa, Quarta edizione accresciuta, per cura di Giuseppe Zippel, Firenze, Sansoni, 1944, pp. 166-173; nel capitolo III, dedicato a *La gloria nel senso moderno*, Burckhardt descrive il culto tributato alla memoria degli scrittori celebri, le cui case e i cui sepolcri venivano onorati come quelli dei santi e degli eroi; ciò riguarda non soltanto gli antichi poeti, come Virgilio, ma anche i moderni, come Petrarca e gli umanisti. Per quanto riguarda l'uso di recarsi in visita alla tomba di un poeta e scrivere versi, cfr. i sonetti composti *Sopra il sepolcro del Petrarca* da Benedetto Varchi e Alessandro Piccolomini, utilizzati durante il Settecento come prefazione alle *Rime* petrarchesche, ad esempio in *Le Rime di Francesco Petrarca*, Padova, presso Giuseppe Comino, 1722, pp. XIII.

descritti come sacri, l'autore piange, dà libero sfogo ai moti del cuore e rinnova la propria ispirazione: la sua facoltà immaginativa riceve nuova linfa. L'appellativo antonomastico «il Poeta» è riservato al solo Dante, mentre Tasso e Ariosto sono semplicemente nominati e Petrarca è riconosciuto con reverenza, e maggiore specificità rispetto all'Alighieri, come il «nostro sovrano Maestro d'amore». La visita alle abitazioni, alle tombe o – caso più particolare – l'esame dei manoscritti²³¹ dei «quattro poeti» assumono la connotazione di una pratica di culto, in una forma di sacralizzazione, del resto implicita nella scelta del termine 'pellegrinaggio': Alfieri 'consacra' il proprio tempo alla venerazione del sepolcro di Petrarca, lì si commuove, prega e infine, quale ultima parte di questo rito di memoria, scrive versi a lui dedicati,²³² che possono essere letti in parallelo a questo passo della *Vita*, in quella sorta di 'diario poetico' – dove si trovano puntualmente registrate le date delle occasioni di composizione – costituito dalle *Rime*.

Dopo averne abbondantemente nutrito il 'cervello', i «quattro poeti» possono ora parlare al 'cuore' del drammaturgo, un cuore rappresentato come «ridondante», a fare da contraltare alla mente, alle prese con la memorizzazione dei testi, inondata di versi; in questo modo, all'apprendimento della tecnica poetica, si accompagna un esercizio di tipo diverso, che concerne la sfera affettiva, il sentimento. Questa necessità di 'sentire' la migliore poesia italiana, di dedicarle un preciso spazio di attenzione, quasi reverenziale,

²³¹ Un famoso 'pellegrinaggio' a Ferrara, dedicato ai manoscritti di Ariosto e Tasso, sarà compiuto dal poeta inglese Shelley, cfr. SOPHIE THOMAS, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, New York-London, Routledge, 2008, p. 95: «Writing to Thomas Love Peacock from Italy in 1818, Shelley refers to a form of seeing past that is habitual, rather than occasioned by any one particular sight or event, such as that experienced by visitors to Rome. Shelley's remark, indeed, was prompted not by another Italian landmark, but rather by the sight of the handwriting of the great poets, Ariosto and Tasso, whose manuscripts were on display in Ferrara. Shelley examines these specimens of writing for the qualities of mind they might reveal, and his attention to the manuscript poems stands out in his account of the visit, with its description of everything from Ariosto's tomb to his writing chair and inkstand, and of Tasso's dungeon, from which Shelley discreetly removed a fragment of the door».

²³² A Petrarca sono dedicati: *O cameretta, che già in te chiudesti ed È questo il nido, onde i sospir tuoi casti*; a Dante: *O gran padre Alighier, se dal ciel miri e Dante, signor d'ogni uom che carmi scriva*; ad Ariosto: *«Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori»*. Cfr. ALFIERI, *Rime*, cit., pp. 54-60.

perché essa possa agire sugli affetti, ricorda la prescrizione dell'editore Valenti, in riferimento a Petrarca, nell'introduzione della *Sublime scuola italiana* (1786), dove raccomandava di accostarsi a questo classico quando «il nostro cuore si sente inclinato a dolci impulsi, e [...] si trova capace a ricevere tenere impressioni», perché «solo in tal tempo si rendono le di lui bellezze al nostro cuore sensibili».²³³

D'altra parte, il riconoscimento del valore esperienziale del viaggio, all'interno del percorso formativo, «per interrogare di presenza gli uomini e i monumenti», idea di cui il 'pellegrinaggio poetico' costituisce una particolare espressione, viene affermandosi sempre più nel corso dell'Ottocento, come attesta ad esempio, lo si è visto, la nascita del particolare formato editoriale della *Biblioteca portatile del viaggiatore*. Dopo Alfieri, due celebri 'pellegrini poetici' saranno, non a caso, Leopardi²³⁴ e Jacopo Ortis.²³⁵

In questo modo, lo studio dei testi, finalizzato all'apprendimento della tecnica compositiva – mediante la memorizzazione e la conseguente imitazione –, viene integrato da una conoscenza più ravvicinata e personale dell'autore, della sua biografia, dei suoi

²³³ *La sublime scuola italiana*, cit., p. 12; vedi *supra*, p. 62.

²³⁴ Cfr. la lettera che descrive la visita al sepolcro di Tasso (A Carlo Leopardi, 20 febbraio 1823), in LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 390: «Venerdì, 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso, e ci piansi. Questo è il primo e l'unico piacere che ho provato in Roma. La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? [...]».

²³⁵ Cfr. il racconto del 'pellegrinaggio' alla casa e alla tomba di Petrarca ad Arquà, in UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 310-311 (20 novembre 1797): «Noi proseguimmo il nostro breve pellegrinaggio fino a che ci apparve biancheggiante da lungi la casetta che un tempo accoglieva

Quel grande alla cui fama è angusto il mondo,
Per cui Laura ebbe in terra onor celesti

Io mi vi sono appressato come se andassi a prostrarmi su le sepolture de' miei padri, e come uno di que' sacerdoti che taciti e riverenti s'aggiravano per li boschi abitati dagl'Iddii. La sacra casa di quel sommo Italiano sta crollando per la irreligione di chi possiede un tanto tesoro. Il viaggiatore verrà invano di lontana terra a cercare con meraviglia divota la stanza armoniosa ancora dei canti celesti del Petrarca. Piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbe selvatiche fra le quali la volpe solitaria avrà fatto il suo covile. [...] Frattanto io recitavo sommessamente con l'anima tutta amore e armonia la canzone: *Chiare, fresche, dolci acque*; e l'altra: *Di pensier in pensier, di monte in monte*; e il sonetto: *Stiamo, Amore, a veder la gloria nostra*; e quanti altri di que' sovrumani versi la mia memoria agitata seppe allora suggerire al mio cuore». Non sfuggirà che con il distico «Quel grande alla cui fama è angusto il mondo, / Per cui Laura ebbe in terra onor celesti» incorporato nella prosa epistolare, Foscolo cita proprio il sonetto alfieriano dedicato al pellegrinaggio alla casa di Petrarca: *O cameretta, che già in te chiudesti*.

luoghi, necessaria a poterne pienamente comprendere e gustare le opere, non solo tramite il cervello, ma anche con il cuore. Dei due aspetti, compresenti, in Alfieri, come due momenti necessari di uno stesso tirocinio poetico, sarà il secondo a risultare preponderante in età romantica. L'imitazione dei «quattro poeti» si sposta sempre più dal piano testuale a quello biografico, di identificazione, mentre ai manuali che li presentano come fonti di stile si sostituiscono celebrazioni che li esaltano – soprattutto Dante – quali eroi fondatori della letteratura e della cultura italiana. I «quattro classici» costituiscono ancora validi punti di riferimento, non tanto per il loro stile, quali «imitator sovrani» in grado di tramandare l'eredità dei classici antichi, quanto per la loro biografia esemplare e per il genio creatore che li ha resi originali e inimitabili.

Capitolo quarto

Memoria e identità: il dibattito classico-romantico

Se a inizio Ottocento il processo di canonizzazione è ormai compiuto e nessuno scrittore può prescindere dall'esempio di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, è con il dibattito classico-romantico che i «quattro poeti» assumono, come si vedrà, un'importanza decisiva. In questo senso la prospettiva di indagine finora adottata si rivelerà particolarmente feconda, applicata ai testi della disputa.²³⁶

La diatriba ebbe inizio, come è noto, con la pubblicazione sulla «Biblioteca italiana», nel 1816, dell'articolo di Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, che coinvolse gli intellettuali italiani, dividendoli in opposte fazioni riguardo a temi come l'apertura alle letterature straniere, la libertà dell'arte, il rispetto delle unità drammatiche nel teatro e la funzione della mitologia; una delle questioni più discusse riguardava l'imitazione dei classici.²³⁷

Madame de Staël aveva posto l'accento sulla necessità di tradurre, *in primis* dal latino e dal greco antico, quindi dalle moderne lingue straniere, indicando nella versione dell'*Iliade* di Monti un esempio di somma bellezza ed efficacia, a testimonianza di come l'italiano, per sua natura, fosse adatto alla traduzione. La scrittrice invitava, dunque, a

²³⁶ Per i testi del dibattito, cfr. *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit. Questa raccolta non include alcuni dei contributi più importanti della *querelle*, come quelli di Leopardi, per i quali si fa riferimento a GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica e lettere alla «Biblioteca Italiana»*, in IDEM, *Poesie e Prose*, II, cit., pp. 345-440. Cfr. anche ALDO BORLENGHI, *La polemica sul romanticismo*, Padova, R.A.D.A.R., 1968; *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit.

²³⁷ Sulla mitologia, cfr. FABIO CAMILLETTI, MARTINA PIPERNO, *Sopravvivenze dell'antico. Il mito nella polemica classico-romantica*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, «collection Textuelles», Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 83-99.

leggere le letterature d'oltralpe e ad abbandonare la sterile riproposizione di motivi abusati e vieti, suscitando le reazioni di chi rifiutava di divenire imitatore delle «fogge straniere» e voleva difendere la letteratura italiana come legittima erede della tradizione greca e latina.

Alle provocazioni di Madame de Staël fece seguito, pochi mesi dopo, sempre sulle pagine della «Biblioteca italiana», la risposta di Giordani, che si firmava con l'appellativo, anonimo e universale al tempo stesso, «un italiano».²³⁸ L'articolo esprimeva un'esplicita difesa dell'erudizione antica e del patrimonio culturale classico, esortando a studiare i latini e i greci «de' quali nella italiana più che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi begli innesti»²³⁹ e a guardarsi dal contaminare i propri testi con imitazioni sconvenienti. In questo contributo, ma anche nel seguito della polemica, Giordani espresse la convinzione che la perfezione in campo artistico fosse già stata ottenuta dagli antichi, rifiutando l'idea di una qualsiasi innovazione.

La questione dell'imitazione s'intrecciava con il motivo patriottico, perché i classicisti ritenevano che l'articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* avesse offeso l'onore nazionale e che l'Italia, erede di una tradizione che aveva raggiunto il culmine della bellezza stilistica, non avesse nulla da apprendere dagli stranieri. Alla visione dei romantici, tendente a valorizzare l'originalità dell'invenzione artistica e che vedeva nella letteratura italiana non la continuazione di quella latina, ma una «nuova generazione», i

²³⁸ A Giordani dedica notevole attenzione SEBASTIANO TIMPANARO, *Le idee di Pietro Giordani; Giordani, Carducci e Chiarini*, in IDEM, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 41-117; 119-132. Cfr. anche MARIO FUBINI, *Motivi e figure della polemica romantica*, cit. e GIUSEPPE MONSAGRATI, s.v. *Giordani, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001.

²³⁹ [PIETRO GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël. «Biblioteca italiana», aprile 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 16-24. L'articolo fu in un primo momento attribuito erroneamente a Gherardini e non a Giordani, che ne è l'autore, cfr. MICHELE BARBI, *Giordani o Gherardini contro M.me de Staël*, in *Miscellanea Renier*, Torino, Loescher, 1912, pp. 175-185.

classicisti opponevano l'idea di una letteratura immobile e al di fuori del tempo, chiusa in sé stessa, modellata sulla perfezione formale dei monumenti letterari del passato.

In seguito a queste battute iniziali, il dibattito si svilupperà nel corso di un decennio (1816-1826), coinvolgendo i più importanti scrittori dell'epoca, compresi Leopardi, Foscolo e Manzoni, e configurandosi come un momento dall'importanza decisiva per la moderna letteratura italiana. In un periodo storico cruciale, alle soglie della unificazione politica della nazione, l'intellettuale italiano, chiamato a prendere posizione su questioni fondamentali della prassi letteraria, si confronta con il resto d'Europa; quello che è in gioco è la ricerca di modelli di riferimento, la scelta di un canone letterario, che rappresenta anche – e soprattutto – la definizione di una specifica identità.

In questo senso risulterà interessante comprendere quali scrittori e quali testi vengano selezionati e proposti come modelli da classicisti e romantici, che tipo di significato venga loro attribuito, in che modo entrino a far parte del processo di *self-fashioning* in atto.²⁴⁰ Si vedrà come il canone dei «quattro poeti», 'ereditato' dal Settecento, assuma un ruolo centrale nella dinamica di costruzione dell'io: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso sono un punto di riferimento ineludibile, riconosciuti come 'padri' dal moderno letterato italiano, sia egli classicista o romantico. Entrambe le scuole rivendicano ed esibiscono una discendenza dai «quattro classici», attribuendo, tuttavia, a questa parentela un valore diametralmente opposto, in consonanza con le differenti posizioni assunte nell'ambito della *querelle*.

²⁴⁰ Sul nesso tra lettura, scrittura e costruzione di identità, cfr. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine*, cit. (in particolare il cap. IV: «*Sarà mendace lo specchio se non rende la genuina immagine della mente*»: lettura, scrittura e costruzione dell'io), pp. 153-169.

I. Identità nascoste (ma non troppo): il caso di Pietro Bagnoli

La proposta di Madame de Staël provocò diverse reazioni, talvolta particolarmente violente e malevole, come l'anonimo *Attacco*, apparso dapprima sulle fiorentine «Novelle letterarie», quindi sullo «Spettatore» (marzo-aprile 1816),²⁴¹ o i *Due articoli* di Trussardo Caleppio sul «Corriere delle dame» (maggio-giugno 1816).²⁴² Questi contributi, lungi dall'affrontare la questione del rapporto tra invenzione e imitazione, su cui la baronessa aveva impostato la sua argomentazione, si risolvono in una strenua quanto inefficace difesa dell'orgoglio patrio.

Nell'*Attacco contro la Staël*,²⁴³ la «instancabile fabbricatrice di libri, nata oltremonte» è rappresentata «sotto il velo di un'ingegnosa allegoria»²⁴⁴ come una vecchia pizia. L'idea di raffigurare la baronessa in veste di sibilla nasce dalla lettura del quotidiano francese *Journal des débats politiques et littéraires*, dove, in un articolo anonimo inviato da Francoforte, lo scrittore tedesco Adam Müller è descritto come un '*prophète*', ispirato da un demone, il suo '*esprit*', che gli detta profezie politiche.²⁴⁵

²⁴¹ P.L.V., *Un attacco contro la Staël*, cit.

²⁴² T.C., *Due articoli contro Madama di Staël*, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 57-63.

²⁴³ L'articolo è stato pubblicato anonimo, con la data di Pisa, sulle «Novelle letterarie» e in seguito inviato allo «Spettatore», accompagnato da una breve prefazione firmata P.L.V. e corredato di alcune 'piccanti' postille. Non è nota né l'identità dell'autore, così come quella dell'annotatore P.L.V.

²⁴⁴ Cfr. *Inf.* IX, vv. 61-63: «O voi, che avete l'intelletti sani, / Mirate la dottrina, che s'asconde / Sotto il velame delli versi strani». Questo scoperto riferimento dantesco fa parte della premessa, dove P.L.V. descrive l'operazione parodica compiuta nell'anonimo articolo, esso stesso intriso, come si vedrà, di intertestualità dantesca.

²⁴⁵ P.L.V., *Un attacco contro la Staël*, cit., pp. 10-11: «Il giornale francese detto dei "Débats", de' 29 febbraio decorso, riferisce in data di Francfort, che uno spirito, lemure, genio o demone che chiamar si voglia, si è familiarizzato da tempo con un tal Muller, e che questo buon tedesco, mediante la di lui segreta influenza, rende oracoli d'ogni sorte, ma specialmente politici [...] Un altro spirito, certamente dal primo non gran fatto dissimile, rende anch'esso da molto tempo oracoli politici e letterari in varie parti d'Europa, per bocca di una vecchia pitonessa [...]»). Cfr. *Journal des débats politiques et littéraires*, jeudi 29 fevrier 1816, p. 1. Nelle note al testo, P.L.V. sembra suggerire che lo spirito che detta a Madame de Staël le sue profezie letterarie sia Wilhelm August von Schlegel.

La «moderna pitonessa» viene irrisa per le «eresie letterarie» che è solita raccontare, con un riferimento all'episodio dei diavoli bugiardi nella *Commedia* («vero è che gli spiriti sono qualche volta menzogneri, come avvertì anche il nostro Dante»);²⁴⁶ il ricorso all'Alighieri per ottenere una caratterizzazione demoniaca di Madame de Staël è interessante e si ripete poco oltre, dove, «domandata se intendeva il poema di Dante», la sibilla risponde che, pur non stimando l'autore, è in grado di comprendere senza difficoltà il suo poema: «fino le parole di Pluto: 'Pape satan Aleppe'», oscura invocazione a Satana, vera e propria *crux* interpretativa.²⁴⁷

Una volta descritta malignamente la baronessa, l'articolo passa a screditarne l'argomentazione retorica; così nell'elenco dei vaticini da lei dispensati («gioverà qui riferire alcune risposte rese ai mentovati curiosi che andarono ad interrogarla sopra soggetti di letteratura italiana [...] ed anche da questo vedrassi quanto sapere sta chiuso nella mente della nostra sibilla») alcuni stralci della lettera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* vengono intervallati a giudizi inventati, tesi a dimostrare, con malevola ironia, il suo arbitrario disprezzo della letteratura italiana («Interrogata che opinione avesse del Tasso e dell'Ariosto, rispose: "parlano sempre d'amor senza sentirlo". E del Petrarca: "che era concettoso e freddo [...]» o semplicemente l'ignoranza della scrittrice («[la pitonessa domandò] Ad un altro, "se avea letto un sonetto del Petrarca di ventotto versi"»)).²⁴⁸

²⁴⁶ Si riferisce a *Inf.* XXIII, vv. 142-144: «E 'l frate: "Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra ' quali udi' / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna"». Cfr. ALIGHIERI, *Commedia*, Volume primo, cit., p. 698.

²⁴⁷ *Inf.*, VII, v. 1. Per le possibili interpretazioni del verso, cfr. ETTORE CACCIA, s.v. *Pape Satàn, pape Satàn aleppe*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit. e ALIGHIERI, *Commedia*, Volume primo, cit., pp. 233-234.

²⁴⁸ Questa ironica confutazione di *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* è assente nella prima versione del testo, edita sulle «Novelle letterarie»; essa è infatti resa possibile dal confronto tra l'articolo anonimo (dove si trovano soltanto i falsi vaticini della pizia) e le note di P.L.V. («è bene aggiunger ad essi i seguenti responsi») in cui sono presentati alcuni dei brani più controversi della lettera originale di Madame de Staël, accompagnati dai commenti sprezzanti del classicista.

L'autore dell'articolo non è stato finora identificato dalla critica, né sono state avanzate ipotesi sulla paternità di questa invettiva. Eppure, sembra possibile, con un certo margine di sicurezza, proporre un'attribuzione, corroborata da una citazione inserita nel testo. Per descrivere la baronessa, infatti, l'anonimo redattore utilizza un endecasillabo virgolettato, marcato da uno stacco tipografico e dall'uso del corsivo:

Diverse persone, che mosse da un irresistibile impulso di dotta curiosità sono andate a consultarla, ci hanno raccontato i seguenti particolari. Ammesse con certe formalità all'udienza, l'hanno trovata in una camera elegantemente mobiliata, senza però veruno apparato scientifico di Libri o Scritti magici o negromantici, astrolabj, cerchi, figure, squadre, talismani, o simili strumenti atti a sostenere la ciarlataneria dell'arte; ciò che mostra veracemente che la Pitonessa è di buona fede, e che non vi è nel suo procedere veruna grossolana impostura. Essa è

“In leggiadro vestir, candido e schietto”,

e si dice che urbanissimamente accoglie i curiosi. Per altro ha vista così penetrante, e il naso sì acuto, che di botto subodora la persona che va per interrogarla e la *definisce* in cinque minuti.²⁴⁹

Madame de Staël viene rappresentata come una moderna sibilla, priva degli apparati che in antico contraddistinguevano le profetesse e caratterizzata da un abbigliamento semplice, che parrebbe riflettere la sua buona fede, la sincerità dei suoi vaticini; questa raffigurazione è immediatamente riconosciuta come parodica dal lettore, che è stato poco innanzi avvertito della possibilità che gli spiriti che animano le pizie siano menzogneri, come i demoni custodi dell'inferno dantesco. È interessante ricostruire la modalità

²⁴⁹ Cfr. la prima versione del testo, sulle *Novelle letterarie dell'anno 1816*, n. 13 (Firenze 29 marzo 1916), pp. 51-52.

attraverso cui l'autore sfrutta la citazione per costruire il suo satirico ritratto di maga ottocentesca.

Non risulta semplice identificare la fonte esatta del verso «In leggiadro vestir, candido e schietto», che non sembra essere attestato nella tradizione poetica italiana; a una ricerca più accurata, tuttavia, la citazione, scomposta nei due emistichi, rimanda a due opere dello stesso autore: il classicista pisano Pietro Bagnoli.²⁵⁰ La locuzione «In leggiadro vestir» si trova infatti nel verso «In leggiadro vestir, gentil donzella», parte di un poemetto mitologico *Sul problema perché la musica dei tedeschi è più universale e divulgata che la poesia*,²⁵¹ di cui si tratterà più avanti, mentre il sintagma «candido e schietto» è presente nel *Cadmo, ossia l'introduzione della civil cultura*, una delle opere più celebri di Bagnoli, anch'essa di argomento mitologico: «E semblante vestìa candido e schietto».²⁵²

Si tratta di due emistichi non così comuni nella letteratura italiana, come verificato grazie a un esame condotto sulle principali banche dati testuali:²⁵³ «In leggiadro vestir» non è rinvenibile altrove, in questa precisa forma; il precedente più vicino è ariostesco: «Il leggiadro vestir tutto era ombroso»,²⁵⁴ dove il poeta sta descrivendo «il puro e schietto / serico abito nero»²⁵⁵ dell'amata; per «candido e schietto» si possono citare invece *La secchia rapita* di Tassoni («Così dicendo, un vel candido schietto»),²⁵⁶ e le *Rime* del poeta

²⁵⁰ Cfr. NICOLA CARRANZA, s.v. *Bagnoli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963.

²⁵¹ *Sul problema perché la musica dei tedeschi è più universale e divulgata che la poesia. Poemetto*, in *Poesie varie di Pietro Bagnoli, professore di lettere greche e latine nella I. e R. Università di Pisa*, Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1821, pp. 35-48: 40.

²⁵² *Il Cadmo, Poema di Pietro Bagnoli, professore di lettere greche e latine nell'I. e R. Università di Pisa*, Tomo I, Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1821, p. 257 (canto VII, ottava XLI, v. 5).

²⁵³ In particolare, LIZ (Letteratura Italiana Zanichelli) e BiBit (Biblioteca italiana).

²⁵⁴ Nella canzone *Non so s'io potrò ben chiudere in rima* (v. 107). Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Opere*, III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET, 1989, p. 189.

²⁵⁵ Ivi, vv. 100-101.

²⁵⁶ ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita*, VIII, 57, 1. Si tratta del velo che Endimione dona a Diana.

arcadico Angelo Antonio Somai («L'armonia del tuo stil candido e schietto»);²⁵⁷ una forma analoga, sebbene non perfettamente corrispondente, è presente nella *Gerusalemme liberata*: «venerabile appare un vecchio onesto, / coronato di faggio, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto».²⁵⁸

Quest'ultimo, tra i passi citati, è certamente il più interessante, perché, nonostante la forma dissimile del verso, il contenuto è particolarmente affine. Si tratta, infatti, della descrizione del vecchio mago che appare a Carlo e Ubaldo, svelando loro il destino di Rinaldo, prigioniero di Armida. Il contesto in questo caso è illuminante, dato che riguarda la caratterizzazione di un profeta che dice il vero; la semplicità della veste, 'candida' e 'schietta', rappresenta la buona fede, la sincerità, del mago di Ascalona. Non è improbabile, dunque, che nella descrizione di Madame de Staël e della purezza del suo abbigliamento agisca questa memoria tassiana, mediata dall'esempio ariostesco, dove l'abito descritto è ancora una volta 'leggiadro' e 'schietto', ma nero; non si tratta infatti dell'austera veste di un profeta, bensì di quella, sensuale, di una donna.

È rilevante che tale memoria tassiano-ariostesca venga veicolata attraverso due emistichi utilizzati, in due componimenti diversi, dallo stesso autore. Il poema *Sul problema perché la musica dei tedeschi è più universale e divulgata che la poesia* è composto nel 1804, ma viene pubblicato, insieme alle *Poesie varie*, soltanto nel 1821,²⁵⁹ così come il *Cadmo*. Questi testi non potevano essere dunque ancora noti, nel 1816, all'anonimo scrittore dell'invettiva, che non avrebbe potuto, di conseguenza, citarli. L'ipotesi più convincente è che sia proprio Pietro Bagnoli ad aver scritto l'*Attacco* contro

²⁵⁷ Cfr. *Rime degli Arcadi*, tomo primo, All'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signore, Il signor D. Francesco Maria Ruspoli, principe di Ceveteri, in Roma, per Antonio Rossi alla Piazza di Ceri, 1716, p. 201. Sono le rime di Ila Orestasio, pseudonimo arcadico di Angelo Antonio Somai (1669-1745).

²⁵⁸ *Gerusalemme liberata*, XIV, 33, vv. 260-262.

²⁵⁹ *Poesie varie di Pietro Bagnoli*, cit.

Madame de Staël, inserendo al suo interno, sotto forma di citazione, un verso da lui stesso composto per l'occasione, imitando Tasso e Ariosto, riutilizzando un incipit già imbastito per il poemetto mitologico del 1804 e una conclusione che rimanda alla seconda parte di un verso del *Cadmo*, probabilmente anch'esso già scritto, dato che la composizione del testo è cominciata nel 1792. Sempre nel *Cadmo*, tra l'altro, è presente ancora una volta il sintagma «leggiadro vestir», nel verso: «E leggiadro vestir, gentil costumi».²⁶⁰

L'attribuzione proposta, fondata sul riconoscimento dell'autore della citazione incorporata all'interno dell'invettiva, può trovare un'importante conferma in un dato estrinseco al testo, vale a dire la sua provenienza geografica. Sulle fiorentine «Novelle letterarie» il brano è rubricato sotto la dicitura «Pisa». Il profilo biografico di Pietro Bagnoli, nato il 21 dicembre 1767 a San Miniato – del cui seminario vescovile fu alunno, ricevendo gli ordini maggiori nel 1791 – laureato pochi anni dopo, in legge, all'Università di Pisa – ateneo di cui dal 1817 diverrà professore di Lettere greche e latine – membro dell'Accademia della Crusca e presidente della sanminiatese Accademia degli Euteleti, collaboratore del periodico pisano *Nuovo giornale dei letterati*,²⁶¹ risulta perfettamente conforme a quello dell'autore dell'*Attacco contro la Staël*. Il genere di opere, critiche e poetiche, da lui composte e i giudizi estetici e politici in esse espressi appaiono allo stesso modo coerenti con l'impostazione ideologica dell'invettiva.

A questo proposito, molto può dire un'antica biografia di Bagnoli: quella che precede la sua raccolta di *Poesie scelte*, pubblicata a Firenze nel 1857.²⁶² Il testo, redatto dal curatore della silloge, Augusto Conti, ma basato in gran parte sulle note autobiografiche

²⁶⁰ *Il Cadmo*, cit., p. 318 (canto IX, ottava LII, v. 3).

²⁶¹ Cfr. CARRANZA, *Bagnoli, Pietro*, cit.

²⁶² *Poesie scelte di Pietro Bagnoli. Con un discorso e con note di Augusto Conti*, Firenze, Le Monnier, 1857.

di Bagnoli,²⁶³ riferisce numerosi particolari sulla prima formazione del letterato. Si noterà la coincidenza con alcuni dei meccanismi di autopresentazione già osservati nel caso di Alfieri e Da Ponte – e in parte anche del suo compagno di studi Colombo.

Di umili origini, Bagnoli apprende i primi rudimenti didattici «alla scuola di un barbiere», da cui il padre l'aveva mandato perché lo istruisse da fattore, «non potendo indovinare che figliuolo gli avesse dato il Signore». La vocazione poetica del giovane, inizialmente misconosciuta, inizia a manifestarsi precocemente quando, a sei anni, il bambino dimostra di sapere comporre versi, seppure ancora incolto riguardo al corretto uso dell'ottava rima;²⁶⁴ in questo, i suoi primi maestri saranno due dei «quattro poeti» («Fatto più grandicello, leggeva il Tasso e poi l'Ariosto; l'uno e l'altro con molto gusto; ma del secondo restò preso come per segreto accordo coll'anima sua»).²⁶⁵ Dopo qualche anno di studi da autodidatta, in cui il ragazzo inizia a comporre un *Rinaldo* e impara il latino, alternando umili lavori manuali a quegli studi «da Signori», ottiene finalmente dal padre l'autorizzazione ad accedere prima alle Scuole comunali, quindi a quelle del Seminario vescovile. Qui ha inizio quello studio febbrile, finalizzato all'imitazione dei classici, che ha per protagonista la memoria, già descritto da Alfieri e Da Ponte: «Narra da sè il Bagnoli ne' suoi Ricordi, che dei Classici imparava a mente con due o tre letture lunghissimi squarci; che le bellezze di quelli gli s'imprimevano nell'animo, e gli stavano

²⁶³ *Della vita e degli scritti di Pietro Bagnoli, discorso*, in *Poesie scelte di Pietro Bagnoli*, cit., pp. III-XXXVIII. Conti menziona i *Ricordi* scritti da Bagnoli, ma «lasciati troppo imperfetti per essere stampati» e aggiunge: «Di frugare nei manoscritti di Pietro Bagnoli mi fu data la comodità dall'amico mio Prof. Vincenzo Majoli, nepote del Bagnoli stesso», ivi, p. IV e n.1.

²⁶⁴ Cfr. *Poesie scelte di Pietro Bagnoli*, cit., p. III: «A sei anni capitava in mano al fanciullo una vita di santa Genevieffa tradotta dal francese. Egli si provò a metterla in versi; e poiché sapeva solo, che le ottave hanno otto versi, ma non che si rimano sei versi alternamente e gli ultimi due di coppia; rimò tutti gli otto versi fra loro e però con maggiore difficoltà. Quel manoscritto fu perduto; ma il Bagnoli ricordava di aver cominciato il canto, assomigliando la nascita di santa Genevieffa al sorgere dell'aurora. È una figura che si trova spesso nei poeti, ma che al fanciullo non veniva insegnata dalla scuola; segno ch'è bella e vera».

²⁶⁵ *Ibidem*.

sempre dinnanzi come una storia immensa, e che fin d'allora nulla poteva soffrire che classico non fosse».²⁶⁶

Questa annotazione sul metodo di studio del giovane Bagnoli, rigidamente improntato alla lettura e memorizzazione dei classici, dà materia a una digressione sulla imitazione, che, secondo Conti, tanto ha nociuto agli scrittori italiani come Petrarca e Tasso, talvolta ingiustamente considerati «servo gregge d'imitatori»; il curatore della silloge mette in evidenza la «naturale conformità dell'ingegno italiano coi classici antichi», difendendo così gli autori dall'accusa di «servitù d'imitazione» e ribadendo che «è grande errore o grande ingiustizia accusare di servilità quel ch'è somiglianza di natura».²⁶⁷ È evidente il debito di una simile osservazione rispetto alle argomentazioni del dibattito classico-romantico, di cui ormai, a questa altezza cronologica, risulta impossibile non tenere conto. Nel tutelare Bagnoli e le sue *Poesie scelte*, di impostazione classicistica, dai possibili detrattori, Conti riprende infatti il ragionamento sulla naturale compatibilità delle letterature classiche e di quella italiana: la stessa argomentazione utilizzata da Giordani,

²⁶⁶ Ivi, p. IV.

²⁶⁷ Ivi, pp. IV-V: «Usava a quei tempi, che i maestri di latino davano ad argomento di composizione alcuni epigrammi, ch'essi toglievano dai latinisti del Quattrocento. Gli scolari meno capaci, o svogliati, recandosi a lezione senza aver composti gli epigrammi, pregavano il Bagnoli di farli per essi; ed egli così all'improvviso li scriveva, e spesso gli avvenne di accostarsi tanto agli originali, che poi gli alunni erano dal maestro accusati di plagio. I quali fatti spiegano in particolare la natura del nostro poeta e delle cose sue; ed in genere la conformità naturale dell'ingegno italiano coi classici antichi; ed è cosa di molta importanza a notarsi per giudicar a proposito fino a che punto la somiglianza dei nostri scrittori con quelli si abbia da reputare spontaneità di genio, o servitù d'imitazione. E parmi, che non avendo ciò considerato, molti critici nostrali e stranieri abbiano spesso traveduto; dimodochè a sentirne alcuni, Virgilio, Orazio, il Petrarca, il Tasso non sono che servo gregge d'imitatori. Io affermo con loro che la imitazione non di rado nocque ai nostri; ma dico e sostengo ancora, che i Latini ritrovavano sè stessi ne' Greci, e noi ci ritroviamo negli uni e negli altri; ed è grande errore o grande ingiustizia accusare di servilità quel ch'è somiglianza di natura. E chi questo natio confrontarsi dell'ingegno nostro con quello dei Greci e Latini vuole argomento sicuro, legga qualche poesia popolare italiana, o la raccolga dal vivo canto dei contadini, e vi sentirà dentro un sapore di grazia ellenica, una classica sobrietà che t'innamora. Nè può fare a meno; chè le origini, la stirpe, il clima, la lingua sono comuni o somiglianti. Indi si trae non solo una difesa pei nostri scrittori, ma ben anco una norma per l'arte; di cercare, cioè, nei Classici Greci e Latini, più che le bellezze particolari, la nostra stessa natura, educata a concepire con evidenza e ad immaginare ed esprimere con efficacia, ingenuità, grazia e decoro».

e da altri classicisti dopo di lui, contro le esortazioni di Madame de Staël a conoscere le letterature straniere.

Il frutto della lettura e dell'assiduo studio dei classici del giovane Bagnoli è rappresentato dalla composizione di una continuazione del *Furioso*, l'*Orlando Savio*, poema celebrato da Conti come opera di un 'ingegno potente', ma disprezzato dal punto di vista tematico, in consonanza con il giudizio di opera stilisticamente impeccabile, ma contenutisticamente pericolosa, che, come si è già avuto modo di osservare, è riservato al capolavoro ariostesco a partire dalla fine del Settecento:

“Una volta, narra il Bagnoli nei Ricordi, essendo d'inverno e stando ad un braciere nella sala vescovile a scaldarci, anco Monsignore si accostò, come talvolta soleva fare: dalla mia tasca veniva fuori un quinterno piegato a rotolo, senza che io ci avvertissi. Vistolo il vescovo, e tiratomelo fuori, disse: è questa la mia lezione? ed era un canto della continuazione dell'Ariosto. Ci mise gli occhi e mi fece viso fiero e torbido con delle parole di riprensione, e si tenne quel quinterno, che non so ricordarmi se me lo rendesse o no. Il vescovo, pretto teologo, era affatto alieno e digiuno di letterari studi. Di poesia poi nulla s'intendeva”. Brunone Fazzi sarà stato quel che dice il Bagnoli; ma né a lui né ad altro vescovo poteva piacere che un giovane cherico perdesse il suo tempo e disperdesse il bellissimo ingegno a scrivere racconti cavallereschi, nei quali si sente talvolta, benchè di rado e coperto, il contagio profano di Lodovico. Il male fu, che il buon vescovo riprese l'abate del poetare; ma non gli seppe dire: sii poeta, ma poeta cristiano.²⁶⁸

Lasciata da parte la giovanile imitazione ariostesca,²⁶⁹ Bagnoli si concentrerà infine nella scrittura di un poema considerato più consono al gusto del tempo, il *Cadmo*, definito da

²⁶⁸ Ivi, pp. VII-VIII.

²⁶⁹ A spronarlo alla scelta di un più elevato soggetto poetico sarà il suo professore: «Un suo condiscipolo del Collegio Ferdinando potè di nascosto a lui avere in mano un quaderno dell'*Orlando Savio*, e lo recava al Pignotti. Questi, capitandogli in casa il giovine poeta, gliene recitava qualche stanza.

Conti un'opera d'arte 'cristiana', con una categoria che segna, per il critico, una mediazione e un superamento della *querelle* classico-romantica, intesa come il contrasto tra due scuole rivali, entrambe in errore per la radicalità delle loro posizioni: «da un lato un'arte fantastica, capricciosa, nemica d'ogni legge; dall'altro un'arte d'imitazione de' classici che tutto ne prendeva a modello, fin anco la stoltezza delle favole pagane».²⁷⁰ Con questa idea il curatore della raccolta giustifica la preferenza accordata da Bagnoli allo schieramento dei classicisti, l'imitazione degli antichi e l'impiego della materia mitologica, svincolando al contempo il poeta dai difetti del classicismo più attardato.

Analizzando nello specifico il *Cadmo*, Conti elogia la novità del tema – la nascita della civiltà – e lo splendore dello stile, mentre condanna aspramente le sezioni in cui più forte

Immaginate la meraviglia e la vereconda esultanza di sentir suonare dalle labbra del celebre e venerato maestro i propri versi! E il Pignotti amorevolmente lo rimproverava, perché nulla gliene avesse detto, e forte lo persuase a scegliere un più alto argomento di Poema» (ivi, p. IX).

²⁷⁰ Ivi, p. XI: «Il difetto di filosofia cristiana si faceva sentire nell'arte. In essa come nella scienza, e negli ordini civili, lottavano tra loro l'autorità dell'antico e la indipendenza del nuovo; e poiché il nuovo non moveva da principii sicuri, dava in eccessi e provocava ad eccessi, come avviene, la parte contraria. Però da un lato un'arte fantastica, capricciosa, nemica d'ogni legge; dall'altro un'arte d'imitazione de' classici che tutto ne prendeva a modello, fin anco la stoltezza delle favole pagane. Queste scuole rivali, che poi si dissero classica e romantica, fin d'allora si accapigliavano; ma la loro emulazione venne vie più crescendo, e ne' versi del Bagnoli la senti ad ogni passo. Il concetto dell'arte cristiana, non romantica né classica, ma esprime tutta la vita intima della cristianità, rimaneva soffogato dalle passioni e dai concetti arbitrari delle scuole; e né pur ora è giunto a trarsene fuori del tutto. In tanto scompiglio, un poeta a cui non era ben chiaro che l'arte è la bellezza della sapienza e l'arte cristiana è la bellezza della sapienza cristiana, ma che pur era diritto ne' desiderii del bene, da che parte si doveva schierare? Dalla parte dei Romantici no, perché il fare sbrigliato di quelli rendeva immagine e chiudeva il pensiero del principio anarchico prorompente nei casi d'allora; dunque dalla parte dei Classici, che pur si attenevano alle tradizioni, ed alle leggi. E quindi poteva accadere quello che accadde in realtà, cioè che molti di coloro i quali con le lettere favorivano l'elemento anticristiano abbandonassero i miti e le maniere de' Classici, e le tenessero invece molti di coloro che si apprendevano all'elemento cristiano. E questo fu del Bagnoli; il quale per abito, per cuore, per professione meditava ed amava tutto ciò che v'era di cristiano in quei rovesci, e lo ritraeva con l'arte; ma sposato sin da fanciullo al modo classici, abborriva dalle storture romantiche, e non potendo di subito risalire alla scuola cristiana, perché i secoli del Marini, dell'Arcadia, del Frugoni ne avevano spente le tradizioni ed il senso, si tenne stretto alla scuola classica e non vide bellezza fuori della mitologia e delle forme epiche antiche». E ancora, poco oltre (ivi, pp. XII-XIII): «Vero è che non si può non essere de' propri tempi. E tanto più, quando le vicende contemporanee muovono a forti passioni; e però un poeta classico della civiltà, e per l'argomento incastrato da ogni parte nella storia universale, e per essere anch'egli dentro alla corrente, deve cadere in anacronismi; cioè il mito, i personaggi del poema saranno pagani, ma lo spirito interiore sarà nuovo, cristiano, della nostra civiltà. [...] In tale stato di tempi e d'animo, si pose con grandi speranze il Bagnoli a meditare il suo poema; nel quale concetti, immagini, stile ti palesano sempre un doppio uomo, la spontaneità e la imitazione, il poeta cristiano e lo scolare dei classici, la Croce e l'Olimpo, Dante ed Omero». Si noti come in questa polarizzazione finale tra 'Croce' e 'Olimpo', Dante occupi la posizione, opposta a quella di Omero, di 'poeta cristiano', poeta della 'spontaneità', e non quella di 'scolaro dei classici' o di 'poeta dell'imitazione'.

si fa sentire il «vezzo d'imitazione», «insopportabili a leggere, perché cantate senza fuoco d'ispirazione, copiando i classici». Questo rilievo serve, ancora una volta, come spunto per una considerazione più generale sui pericoli dell'«esercizio retorico», per esortare gli italiani a far tesoro dell'esempio di Bagnoli, discostandosi dai modelli letterari e liberando la propria capacità creativa.²⁷¹ Il giudizio del curatore si riflette nella scelta di non pubblicare le opere del poeta pisano in versione integrale, bensì di proporre al pubblico soltanto le parti giudicate più 'spontanee' («imperocché già si è veduto com'egli, più per colpa de' tempi che propria, infrascasse di vane opinioni e di versi nati da quelle i molti e stupendi versi, che gli venivano dal vivo dell'anima»),²⁷² modificando inoltre alcuni versi del *Cadmo*, per rendere meno evidente l'operazione di cesura.

Non sorprende non trovare in questo testo alcun accenno all'*Attacco* contro Madame de Staël, segno della buona riuscita dell'intento di celare la propria identità, persino al proprio ben informato biografo. L'astio conservatore di Bagnoli trapela invece in un generico riferimento allo «sdegno (talvolta fuor di misura e di verità)» professato nei

²⁷¹ Ivi, p. XXVI: «A questo, ch'è l'ordito vero, bello e piacentissimo del poema, si aggiungono battaglie, duelli, proci, giganti, satiri, Orione convertito in istella; cose, dirò franco, insopportabili a leggere, perché cantate senza fuoco d'ispirazione, copiando i classici, e come avviene agl'imitatori, caricando la stranezza delle favole antiche, o prendendo il più strano. E il Bagnoli, nato veramente poeta, bello e lucido intelletto, piene le orecchie d'armonia, fecondo, ardito, nuovo nel concepire e nell'immaginare, e caduto in tali miserie pel vezzo d'imitazione, è un avviso nuovo a noi Italiani, perché finalmente ci mettiamo a trattare l'arte secondo le ragioni della nostra civiltà, anziché per esercizio retorico, e per tradizione di scuola. Nel *Cadmo* son due poeti e due poemi; e tanto è vero, che la parte guerresca vi è cucita proprio per fare un poema secondo i modelli d'Omero e del Tasso, piuttostoché per intima necessità dell'argomento, che quella si può lasciare da canto, come si lascia in questa edizione; e mutati pochi versi, che appena giungono alla ventina, rimane intero il poema della civiltà, non quale potrebb'essere, ma pure splendente di molte e grandi bellezze». Lo stesso giudizio riguarda anche l'*Orlando Savio* che, nonostante «l'ingenuità e la grazia dello stile», risulta noioso, secondo Conti, perché ancora più fantastico e inverosimile del suo modello: «e questo difetto si spiega, perché il poema è opera giovanile, anzi fanciullesca, e perché, tant'è, chi si mette ad imitare, spesso carica le pecche dell'originale» (ivi, pp. XXXIII-XXXIV). All'esempio puntuale fornito dalla poesia di Bagnoli, segue ancora una volta una esortazione a evitare l'imitazione: «Io per me, se penso l'ammirabile grazia, la fecondità e la forza dell'ingegno italiano, quand'esso segue la voce della natura; e poi considero l'immane peso di noia che ti schiaccia l'anima a quello stile contorto, prolisso, imbarazzato, retto a puntelli di frasi e di concettini, a cui ci allevano le scuole, quasi lingua morta fosse la nostra, e morto fosse il libro dell'arte, ch'è il cuore dell'uomo; sento compassione di noi, e pure mi do a credere che la si debba intendere una volta pel suo verso, e le lettere italiane ne abbiano a sorgere ad altissimo segno» (ivi, p. XXXV).

²⁷² Ivi, p. XXXVII.

confronti del romanticismo, ricondotto, però, all'indomani della pubblicazione del *Cadmo* e spiegato come una reazione alla pessima accoglienza di questo tardivo frutto del classicismo da parte della «scuola fantastica».²⁷³ Conti si riferisce, certamente, all'articolo anonimo, apparso sulla «Biblioteca italiana» nel luglio del 1822, intitolato *Abuso della mitologia nel «Cadmo» di Pietro Bagnoli* («A che vien ora il Bagnoli con questo suo poema di rancida mitologia, e che obbligo cred'egli che glie ne possa avere l'Italia?»).²⁷⁴

Nonostante il tentativo di rilettura della posizione estetico-ideologica di Bagnoli come «non romantica né classica» da parte di Conti, tentativo che avviene, non si deve dimenticarlo, in un'età successiva e ormai distante dal dibattito, risulta evidente la sua convinta adesione alla poetica classicista. Allo stesso modo, seppur considerata dal biografo una perdita di tempo e una «dispersione del bellissimo ingegno», l'imitazione ariostesca costituisce una tappa fondamentale del tirocinio poetico giovanile dell'autore del *Cadmo*; la lettura del *Furioso* risulta, come per Alfieri, fonte di un irresistibile e pericoloso fascino: è al «contagio profano» dell'Ariosto che, ancora una volta, è demandato l'apprendimento del bello stile poetico.

Particolarmente interessante, a questo proposito, si rivela il poemetto *Sulla musica e poesia tedesca*, già citato in riferimento a uno dei due emistichi che compongono il verso incorporato nell'*Attacco*. Il testo fu composto nel 1804, quando il poeta si trovava alla corte del Granduca Ferdinando III, per rispondere al quesito, proposto dall'Università di

²⁷³ Ivi, pp. XXIX-XXX.

²⁷⁴ *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., II, pp. 657-658: 657. Cfr. *Sul «Cadmo» di Pietro Bagnoli*, in «Biblioteca italiana», XXV, 1822, p. 156. L'articolo è pubblicato anonimo, ma l'autore è identificabile con Paride Zaiotti, cfr. ROBERTO BIZZOCCHI, *La critica letteraria di Paride Zaiotti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 4, 1, 1974, pp. 299-325: p. 305 e *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini raccolti da Atto Vannucci*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1866 (Lettera di Niccolini a Felice Bellotti, 6 agosto 1822), pp. 475-476. Il *Cadmo* è citato anche, in maniera ironica, in uno dei *Sonetti contro i romantici* di Carlo Porta, cfr. *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., II, p. 929.

Salisburgo, «Perché la musica dei Tedeschi è più universale e divulgata che la Poesia».²⁷⁵

Il classicista pisano scrive in difesa della bellezza della parola poetica, chiamando a rispondere Apollo stesso, il quale sancisce la superiorità della poesia sulla musica e, di conseguenza, dell'Italia sulla Germania. Se l'universale armonia della poesia si impone su quella della musica, in virtù della multiforme potenza e bellezza del linguaggio («E bella è più, se son più belli i detti, / e l'imagin più vaghe ond'ella è cinta: / qual viene ornata a comparir più bella / in leggiadro vestir gentil donzella»),²⁷⁶ i tedeschi, la cui lingua è rigida, poco malleabile e inadatta al verso, soprattutto perché non è stata educata alla sublime scuola dei greci e dei latini, devono cedere il passo agli italiani.

Per questo motivo viene condannato il ricorso a modelli oltramontani da parte dei propri compatrioti e si esortano, al contrario, i tedeschi a imitare i «cigni d'Ausonia», per attingere alle fonti del bello stile. Esaltando la gloria delle patrie lettere, Bagnoli fa riferimento non soltanto all'esempio dei classici antichi, ma si sofferma in particolare a elogiare gli «epici tesori» di Ariosto e Tasso («Ov'è che altrove due grand'alme, per le / più opposte vie con vario vol tentate, / sian giunte alfine a contrastarsi unite / il primo alloro? E pende ancor la lite!»),²⁷⁷ entrambi rappresentati in Parnaso, mentre, giocosamente, si contendono la corona d'alloro («Sta la coppia immortal ne' più eminenti / fioriti seggi in Elicon assisa, / e s'ama, e con piacevoli vicende, / or si piglia il bel serto, or se lo rende»),²⁷⁸ alla celebrazione dei due scrittori più amati e più imitati dal giovane Bagnoli segue la doverosa menzione degli altri due 'maestri', a completare la tetrade poetica:

²⁷⁵ Cfr. *Poesie scelte di Pietro Bagnoli*, cit., p. 504.

²⁷⁶ Ivi, p. 500.

²⁷⁷ Ivi, p. 503.

²⁷⁸ *Ibidem*.

Là del dotto Alighier l'ombra severa
di tanto onor gelosamente gode;
ma la soave bocca più sincera
l'amoroso Petrarca apre alla lode,
che la sua cara Italia esser primiera
nel famoso contrasto e scorge et ode,
e vede ancor ripullular non scarse
mèssi dal seme del bel dir ch'ei sparse.²⁷⁹

L'autore identifica nei «quattro poeti» l'esempio sommo della tradizione poetica italiana, fondata sull'imitazione dei classici greci e latini: la stessa imitazione che viene prescritta agli scrittori d'oltralpe, come rimedio a uno stile selvatico, non modellato sui migliori scrittori del passato, bensì creato «delle natie fiere rabbiose / gli urli imitando, e il sibilar dei cerri, / e l'armi scosse, e i ribattuti ferri»,²⁸⁰ riflesso di un linguaggio robusto ed energico, adatto alla guerra, ma non alla poesia.

Diversi anni prima del dibattito classico-romantico, Bagnoli sembra già rispondere alle esortazioni sulla opportunità per gli scrittori italiani di conoscere le letterature straniere, che saranno formulate da Madame de Staël nella celebre lettera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. Non è necessario, né utile, che gli scrittori eredi dei greci e dei latini, figli di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, ricorrano all'esempio dei contemporanei tedeschi, tanto inferiori per 'armonia vocale', in campo poetico, nonostante l'eccellenza e l'universale notorietà raggiunta in quello musicale; sarà semmai la letteratura d'oltralpe a trarre giovamento da una scolastica imitazione dello stile italiano: con questa presa di

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Ivi, p. 501.

posizione il poemetto appare già una risposta e un rovesciamento delle argomentazioni romantiche.

Trovandosi a Salisburgo, Bagnoli aveva avuto modo di comprendere l'insorgere di queste nuove istanze, ben prima che dalle pagine della «Biblioteca italiana», e di difendere l'onore delle patrie lettere: «Quanto amore per l'Italia sua in questo poeta, che allora dimorava in Germania; e quanta generosa alterezza del nome italiano in terra straniera!»,²⁸¹ chiosa il curatore delle *Poesie sparse*, mettendo in evidenza l'intento patriottico del *pamphlet*. Quando, anni dopo, la polemica divamperà in Italia, il professore pisano non perderà occasione di replicare, con toni ben più aspri e canzonatori, tutelato dall'anonimato, ma lasciando una sorta di 'firma', nella semi-citazione di un verso del poemetto *Sulla musica e poesia tedesca*.

È interessante notare, inoltre, come sia in questo testo sia nel *Cadmo* il sintagma «leggiadro vestir» venga utilizzato per la raffigurazione della grazia poetica;²⁸² la veste «candida e schietta» è invece attributo di uno dei nemici di Cadmo, Nefelio,²⁸³ che nasconde la sua malvagità dietro un'apparenza umile e benigna.²⁸⁴ Così, l'endecasillabo «in leggiadro vestir candido e schietto», scelto a connotare Madame de Staël nella lettera anonima del 1816, porta con sé l'ambiguità del riferimento da un lato alla poesia, dall'altro a un subdolo e demoniaco antagonista della civiltà e della cultura.

²⁸¹ Ivi, p. 505.

²⁸² *Il Cadmo*, cit., p. 318 (canto IX, ottava LII, v. 3).

²⁸³ Ivi, p. 243 (canto VII, argomento): «L'Error, che ha regno in regione oscura / sotto al Parnasso, aduna i ciechi Mostri, / chè vuolsi opporre all'Europea Cultura: / ond'escon fuor de' tenebrosi chiostri. / Nefelio a Cadmo ostil turba procura / di Silvani e Centauri, onde ognun giostri / per l'Ignoranza, e pon Ninfe lascive, / per trar nell'ozio ogni Guerrier che arrive».

²⁸⁴ Ivi, p. 257 (canto VII, ottava XL, vv. 7-8; XLI): «Eppure allor tra la deforme schiera / Levossi un, che a mirar piacevol era. // Ma copritor d'ogni più reo difetto / era il più tristo della gente fella. / Avea sguardo benigno, umile aspetto; / e femminil la voce e la favella, / e sembiante vestìa candido e schietto. Questi è colui, che Nefelio s'appella. / Alzossi, e disse: Alta e sublime impresa / fora lo spegner la gran Lampa accesa».

Tale verso risulta tra l'altro, come si è già avuto modo di notare, costruito a imitazione di Tasso e Ariosto, i maestri da cui il giovane Bagnoli aveva appreso l'ottava rima, celebrati, nel poemetto stesso, come eredi dei classici antichi e padri dei moderni epici italiani, secondo un processo di filiazione reso possibile dalla pratica imitativa.

II. Ludovico di Breme e una antica genealogia per i romantici

Se dunque per Pietro Bagnoli i «quattro poeti» costituiscono il perfetto esempio della proficua imitazione ed emulazione dei classici greci e latini, maestri di stile e, a loro volta, oggetto di continua imitazione, è interessante chiedersi quali siano gli autori letti, citati e presi a modello dai romantici italiani. Come si vedrà, alla originalità professata dalla nuova scuola non corrisponde l'abbandono del modello tetrarchico; la novità non si riflette tanto nella selezione di altri autori, quanto nell'adattamento del precedente canone alla poetica romantica tramite una reinterpretazione, un cambio di valore, nel segno non più della imitazione, ma della invenzione. Questo è indice da una parte della forza e della stabilità del canone dei «quattro poeti», dall'altra del carattere peculiare del romanticismo italiano, che, nonostante l'asprezza della polemica, a lato pratico non pare discostarsi in maniera così risolutiva dal classicismo.

Significativo, a questo proposito, è l'opuscolo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* di Ludovico di Breme. Il paratesto del piccolo volume in ottavo è di per sé eloquente: una epigrafe dantesca, esibita sul frontespizio, è scelta a chiarire l'argomento del discorso: «Or superbite, e via col viso altiero / Itale genti! e non chinate

'l volto, / Sì che veggiate 'l vostro mal sentiero! Purgat., Cant. XII, v. 70».²⁸⁵ La citazione è immediatamente evocativa, perché rimanda a una memorabile apostrofe ai superbi, che, con il volto sempre alzato protervamente, sono incapaci di discernere i propri errori. L'amara considerazione di Dante di fronte al pavimento istoriato con esempi di superbia punita, sulla prima cornice purgatoriale, riguarda tutti i «figliuoli d'Eva»;²⁸⁶ modificando il verso, di Breme specifica sin da subito che il suo *pamphlet* intende rivolgersi nello specifico alle «Itale genti» e al loro amor di patria, che le rende sorde alle utili esortazioni di Madame de Staël.

Il testo del discorso inizia proprio con una difesa della posizione della baronessa, ingiustamente accusata di avere offeso la gloria letteraria italiana, e ribadisce la distinzione tra 'conoscere' e 'imitare', già esplicitata in *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, ma sostanzialmente ignorata dai classicisti: «Falso egli è che per quei consigli noi venghiamo stimolati a ricopiare gli estranei nelle loro letterature; ci stimola a conoscerle, che è ben tutt'altro».²⁸⁷ La pratica della buona traduzione, che può fornire nuova materia di studio e di meditazione, viene distinta dalla insensata imitazione, quello 'scimmiottare' gli antichi, che rischia davvero di corrompere la poesia italiana, ridotta a inutile 'cantilena'. L'imitazione è quindi spiegata dal di Breme, sulla scorta di Baretti, come un vizio di pigrizia, che impedisce agli italiani di utilizzare al meglio il proprio ingegno e la propria immaginazione.²⁸⁸

²⁸⁵ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit.

²⁸⁶ Cfr. *Purg.* XII, vv. 70-72: «Or superbite, e via col viso altero, / figliuoli d'Eva, e non chinate il volto / sì che veggiate 'l vostro mal sentiero!». Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Volume secondo, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994, p. 363.

²⁸⁷ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit. p. 10.

²⁸⁸ Ivi, p. 18: «E di fatto, dice Baretti, chi mai ha in così diretto modo moltiplicati fra noi gli imitatori servilissimi dello sfibrato e abbindolato scrivere dei cinquecentisti, e chi ce li fa credere il non plus ultra della perfezione in ogni genere, se non la somma pigrizia di mente che fra noi regna? Chi mai, se non questa pigrizia, ne fa tanto dire e ripetere e poi tornar a dire e tornar a ripetere che noi abbiamo sovranità letteraria sopra tutte le nazioni, e che tutte le moderne nazioni devono a noi tutto quello che fanno?». Cfr. *La Frusta*

Come i superbi descritti da Dante, così i classicisti, arroccati nella difesa della letteratura patria, non sono in grado di comprendere i propri errori e di ascoltare i preziosi suggerimenti che giungono «da una penna molto celebre in Europa, e di cui si inorgoglia con gran ragione il Sesso più amabile».²⁸⁹ Con questa notazione, di Breme sembra cogliere la natura duplicemente pericolosa, agli occhi dei più retrivi esponenti del classicismo italiano, di Madame de Staël: il suo essere straniera e, soprattutto, il suo essere donna.²⁹⁰

Come si è visto, Pietro Bagnoli rappresentava la baronessa come una maga ottocentesca, una figura demoniaca, ricorrendo sovente all'intertestualità poetica, prima dantesca, quindi tassiano-ariostesca, per accusare di falsità la scrittrice e screditarne le argomentazioni teoriche senza, di fatto, neppure prenderle in considerazione e discuterle. In questo caso, il ricorso alla memoria poetica dantesca assume un significato diametralmente opposto: grazie a Dante, le idee di Madame de Staël vengono difese e valorizzate, come consigli 'modestamente' avanzati al fine di liberare l'Italia dal giogo di una superba ignoranza.

Dopo aver rivolto amare parole contro il malcostume del giornalismo letterario italiano, di Breme si scaglia contro l'autore dell'*Attacco*, definendolo «un anonimo Zoilo», con riferimento al filosofo cinico noto come *Ὀμηρομάστιξ*, «frusta d'Omero», per le sue

letteraria, cit., II, pp. 1-2 (n. XVI, 15 maggio 1764): si tratta della recensione alle *Lettere dell'agricoltura, dell'arti e del commercio*, di Antonio Zanon.

²⁸⁹ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit., p. 9.

²⁹⁰ Cfr. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine*, cit., pp. XXI-XXII: «Si sa che nei secoli c'è stata una profonda diffidenza verso l'accesso delle donne alla cultura; si è centellinato l'insegnamento della lettura e delle diverse conoscenze in base al ceto sociale e alle vicende della vita in cui diventava necessario aprire l'accesso ai libri a questi esseri deboli e nello stesso tempo carichi di una pericolosa sensualità. C'è un testo che potrebbe apparire grottesco e paradossale se non fosse serio e fedele interprete del senso comune, e che ci offre una specie di repertorio dei pericoli che la lettura rappresenta per le donne. Nei primi mesi del 1801 viene pubblicato in Francia il *Progetto di legge per vietare alle donne di imparare a leggere*. È significativo il fatto che l'autore, Sylvain Maréchal, aveva partecipato alla Rivoluzione francese e aveva contribuito, con Babeuf, Buonarroti e Darthé, a scrivere il *Manifesto degli uguali* (1796) in cui si proclamava la necessità di una radicale uguaglianza sociale. Le donne evidentemente restavano ai margini anche dell'utopia».

opere grammaticali contro la poesia omerica, che gli procurarono l'avversione dei posteri;²⁹¹ l'anonimato, quasi come un indumento atto a celare uno «sleale aggressore», lo rende agli occhi di tutti non, come lui vorrebbe, un difensore della patria, ma piuttosto un suo traditore.²⁹²

L'offesa recata a Madame de Staël è considerata particolarmente grave in quanto denota una mancanza di ospitalità, che riguarda tutti gli italiani. Di Breme esorta ad accogliere «questi nobilissimi perlustratori di popoli e di regioni», gli ingegni migliori d'Europa che devono essere 'ascoltati' e soprattutto 'intesi', con «schietto aperto cuore» e «festiva poetica [...] fantasia». I pellegrini giungono in Italia per interrogare di persona i monumenti del passato, ma costituiscono essi stessi una risorsa, viva, da interrogare con curiosità, per intessere un produttivo dialogo tra l'antico – gli italiani che «archi, statue, obelischi [...] rendono contemporanei dei più leggiadri e più colti secoli andati» – e il moderno.

In materia di ospitalità, di Breme non perde poi occasione di far notare, ironicamente, quella che ritiene una poco gloriosa contraddizione della storia letteraria italiana:

Voi italiani reclamate oggidì anche il vanto di essere sempre stati i più giusti dispensatori di gloria e di corone; noi vel crediamo. È vero che cacciaste Dante in esilio; che fu a Petrarca dura matrigna la patria; che Ariosto fu ridotto a vivere di pochi baiocchi; che i pedanti nella morale e nelle lettere, trassero l'adorabile Tasso alla disperazione. [...] Ma noi coteste bagatelle le abbiamo poste

²⁹¹ Cfr. GIORGIO PASQUALI, *Zoilo*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937.

²⁹² Cfr. *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit. p. 22: «Ma ch'io comprenda ora nel mio discorso quei temerarj e calunniosi Aristarchi senza missione, quei provocatori sconsigliati d'alcuni sublimi ingegni forestieri. L'Italia li ricusa pei suoi campioni, coloro che scendono nell'arringo armati, sotto l'usbergo, da traditori, e fasciati il petto d'una vil maglia, che li rende impuni; perché io assomiglio alla maglia d'uno sleale aggressore quella troppo comoda oscurità sotto cui si ripara un anonimo Zoilo; e chiamo avvedimento da traditore quell'industriarsi egli d'irritare la nostra coscienza patriottica contro alcuni ospiti ragguardevoli, fingendo colloquj, immaginando scene, apponendo loro parole contrarissime ai loro sensi più solenni e ai loro ben più ponderati giudizi».

in oblio, pensando invece ai sommi onori di cui foste in contraccambio cortesi, e il siete tuttora molto, ai beati Jacoponi, ai fra Guittoni, ai Cavalca, ai Passavanti, ai Boni Giamboni, ai Dini, ai Ricordani Malespini, ecc., e ai secent' altri cervelli di quella forza, e pensando al pacifico possesso di gloria onde circondaste ognora quei casti novellieri, che sciolsero al bel mondo d'Italia lo scilinguagnolo, e i Bembi, e i Buommattei, e Sperone Speroni e Salviati e Bastian de' Rossi e Domenichi e l'evirato Castiglioni, ecc. Pensando finalmente che, se deste ai sommi vostri Dante, Petrarca ed Ariosto tristi e tribolati giorni, ne rivaleste pur degnamente la memoria, deputando i Danielli e Gesualdi e Giambullari e Vellutelli e Landini e Simon Fòrnari e Orazio Toscanella a derivare dagli scritti loro la più pura fonte di gusto e le più recondite norme, e se il Tasso non campò tanto da salire trionfalmente le vette del Campidoglio, venne poi *paron Goldoni* che, a risarcirnelo, lo sollevò al paro dei suoi nobilissimi Florindi.²⁹³

L'autore immagina di ascoltare il parere di un forestiero, che giudica la cortesia degli italiani e la loro capacità di riconoscere e valorizzare i talenti; non c'è da stupirsi, sostiene, che l'Italia non sappia accogliere con i giusti onori «i gentili spiriti peregrinanti» nelle sue contrade, se, già in passato e con i propri nativi ingegni, ha potuto commettere errori tanto grossolani. Attraverso l'espedito letterario dello straniamento, di Breme coglie l'occasione di confermare qui con forza l'adesione a un preciso canone poetico, eleggendo i «quattro poeti» a sommi rappresentati della tradizione poetica italiana e al contempo individuando quelli che ritiene gli autori sopravvalutati dal classicismo, i rami secchi da tagliare, in un'ottica di rinnovamento delle lettere.

Così, in una lunga enumerazione dal sapore ironico, viene passato in rassegna gran parte del Trecento e del Cinquecento italiano: i poeti, i cronisti, i novellieri, i poligrafi sono tutti menzionati, con disprezzo, al plurale, privati della loro individualità e

²⁹³ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit. pp. 28-30.

considerati alla stregua di generiche categorie di pedanti. L'ultima stoccata polemica è rivolta a Goldoni, ricordato per aver trasformato l'autore della *Liberata* nel protagonista di un testo teatrale – il *Torquato Tasso* (1755) –, una delle sue tante maschere comiche.

In riferimento ai «quattro poeti» nello specifico si può notare, inoltre, come il motivo del genio perseguitato da avversa fortuna, qui solamente accennato e strumentale a mettere in evidenza l'incapacità degli italiani di premiare il merito artistico, costituisca uno dei grandi motivi romantici.²⁹⁴ In questo discorso, manifesto del romanticismo italiano, di Breme intende suggerire una inedita maniera di leggere i «quattro poeti», trasformandoli nei capostipiti del nuovo movimento:

Non noi pedanti, noi cruscanti, noi sesquipedali umanisti; non noi progenie staffilata, contristata, spaventata di Quintiliano, di Alvaro, di De Colonia, ma noi di robusta e di gentile e di sublime schiatta Italiana. [...] Noi, torno a dire, non figli né dei Barlaamo, né dei Crisolora, né di Gemisto Pletone, né di Giorgio da Trebisonda, né del cardinal Bessarione e né tampoco figli dell'Aurispia o del Filelfo o di Marsilio Ficino, del Trissino, del Bibbiena, del Castelvetro, ecc., ma dell'Alighieri, per Dio! Dell'unico, incomparabile, eterno, Alighieri e del sublime Trovatore Petrarca, Tirteo insieme dell'Italia Italiana e non Latina, e di Ariosto lussureggiante Romantico, e dell'infelice e nobilissimo Torquato, altrettanto originale e moderno nel colorito e nell'argomento, quanto ligio al rito epico e al sistema scolastico nella struttura della magnifica sua epopea.²⁹⁵

Nella sezione immediatamente precedente del discorso, l'autore ha descritto le idee dei classicisti francesi, la loro convinzione che, non essendo ormai più possibile «assalire gli

²⁹⁴ Cfr. MARIO FUBINI, *Il Tasso e i romantici*, in *Romanticismo italiano*, cit., pp. 293-305.

²⁹⁵ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, pp. 37-38.

ingegni ed i cuori da tutte le facoltà intellettuali, immaginose e sensitive»,²⁹⁶ non resti che ‘ricopiare’ in eterno i Greci e i Latini, di cui essi stessi si ritengono i più fedeli interpreti. In contrapposizione a loro, di Breme definisce quindi la nuova scuola romantica, una scuola che vorrebbe fondata su radici tutte italiane, caratterizzata da «una vera indole essenzialmente poetica», basata sull’invenzione e capace di esprimere «tutte quelle impressioni, tutti quegli effetti che sono generati nelle facoltà sensibili e contemplative dell’uomo dalle nostre religioni spirituali, dalle forme socievoli, dal dignitoso culto che tributiamo alle donne, dalle arti, dai saperi infinitissimi di cui siamo in possesso».²⁹⁷ Perché ciò accada occorre operare una rigorosa selezione della tradizione poetica italiana, salvare i geni originali e moderni, condannando all’oblio i pedissequi imitatori, che hanno corrotto il «patrimonio paterno» con le loro «grammaticherie e sofisterie».²⁹⁸

È significativo che uno dei pilastri su cui, secondo l’autore, deve essere fondato il rinnovamento delle lettere sia costituito dal ‘culto’ tributato alle donne. Quello che potrebbe sembrare un omaggio di maniera risulta invece una dichiarazione programmatica importante, sostenuta da altre evidenze. Non si deve dimenticare, infatti, che alla fine del discorso, quale esempio di «perfetta *lirica romantica*», di Breme sceglie di antologizzare il componimento di una poetessa contemporanea di chiara fama: *Le*

²⁹⁶ Ivi, pp. 35-36.

²⁹⁷ Ivi, p. 38.

²⁹⁸ Cfr. il seguito del brano, ivi, p. 39: «Di tali siam figli, e non posso già credere che il compariremmo noi meno gloriosamente (anzi credo assai più), se una sola metà di quegli astiosi e incomodi Bizantini fosse venuta a mischiarsi di grammaticherie e sofisterie il patrimonio paterno, e a soffiare tra noi quell’umore di intolleranza letteraria e di dommatica dittatura che molti seguaci di quegli studj ereditarono poscia da essi in Italia. Non bastò già a quegli spurj Greci (intendo specialmente quelli della seconda brigata) l’averci recato Omero, Anacreonte, Senofonte, Aristotele, ec., onde ogni età seguente imparasse ad emularli. Oh! Se fosse così, non ne ricorderemmo i nomi senza un’assoluta riconoscenza. Già si poteva prevedere entro quali spaziosi e liberali confini avrebbe allora allignata in Italia l’arte dell’imitazione; perché il sommo Italiano ne l’aveva egli insegnata, e con lo scarso sussidio di una lingua ancor fanciulla sollevato aveva il suo Ugolino a paro del Laocoonte Virgiliano; e chi sa fin dove saremmo progrediti su le venerande poste di quel piede! Ma quei benedetti fuorusciti si diedero tosto a organare a furia officine di ricopiature, a ridurre tutta quanta la ragion letteraria e filosofica a meccanismo e ad allacciare gl’ingegni con dei rituali poetici, piuttosto che armarli di nuove penne e additar loro più ardite mete. Quindi, quindi fu fattibile ed ovvio ad ogni miseruzzo ingegno d’intromettersi in quel Santuario!».

Rovine di Diodata Saluzzo Roero.²⁹⁹ La vera protagonista femminile del testo è, però, come già si è avuto modo di osservare, Madame de Staël, non più pizia invasata, capace di parlare di letteratura solo in quanto ispirata dal suo amante, come la raffigurava il misogino autore dell'*Attacco*, ma la «penna molto celebre in Europa, e di cui si inorgoglia con gran ragione il sesso più amabile». Per difenderla dalle calunnie dei più retrivi classicisti, che le attribuiscono dichiarazioni fittizie, di Breme dà voce alla scrittrice, citando ampi brani del romanzo *Corinne ou l'Italie*, che dimostrano la sua competenza letteraria e soprattutto la passione per la poesia italiana.

Sono ancora una volta i «quattro classici» l'oggetto di questa appassionata dichiarazione d'amore, per interposta persona: Dante è descritto per primo, come «l'Omero dei tempi moderni, poeta sacro dei nostri misteri», esaltato per la sua anima, «tanto vasta e profonda, quanto gli abissi da lui descritti», il suo spirito guerriero, la «poetica divinazione» che lo ispira;³⁰⁰ segue l'elogio di Tasso tanto «bello, gentile,

²⁹⁹ Cfr. FLAVIA CAPORUSCIO, s.v. *Saluzzo, Diodata*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.

³⁰⁰ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit., pp. 50-52: «“Or dunque se caldi siete veramente d'amor di gloria, fissate con orgoglio il pensier vostro, su quei secoli che videro tra voi rinascere le arti. Dante, l'Omero dei tempi moderni, poeta sacro dei nostri misteri, tuffò il genio suo nello Stige per approdare all'inferno e l'anima sua fu tanto vasta e profonda, quanto gli abissi da lui descritti. L'Italia, quale era nei giorni della sua possanza, tutta rivive in lui. Posseduto dal genio delle repubbliche, non men guerriero che poeta, egli accende tra i morti l'amor delle gesta, e le ombre sue animate sono d'una vita più gagliarda e più forte degli stessi viventi d'oggi; le reminiscenze della terra le inseguono; inutili passioni divorano il loro cuore; esca n'è il loro passato, che pure sembra a quelle anime meno irrevocabile ancora dell'eterno avvenire. Direbbesi che Dante esiliato dalla sua terra seco recò in quelle spiagge immaginarie le pene onde aveva il cuore straziato; chiedono ad ognora, le ombre, novelle della gente viva, appunto come il poeta vien chiedendone della sua patria, e il profondo inferno si para a lui dinanzi come la regione dell'esilio. Un mistico incatenamento di cerchi e di sfere lo conduce dall'inferno al purgatorio, dal purgatorio al paradiso. Fedele storico della propria visione, egli inonda di splendore i più oscuri luoghi, ed il trino mondo è completo, animato, brillante come un pianeta novellamente scoperto nello spazio. Al suono della sua voce tutto nella natura divien poesia; gli oggetti, le idee, le leggi, i fenomeni tutti concorrono a formare un novello Olimpo di novelle divinità; ma anche questa mitologia della immaginazione si dissipa, si annienta, come già quella del paganesimo, al disserrarsi del paradiso, oceano di luce, scintillante di raggi, di stelle, di virtù e d'amore. Le miracolose parole di questo altissimo fra i poeti fanno l'uffizio di un prisma dell'universo; tutti i fenomeni vi si riflettono, vi si scompongono, vi si ricompongono; i suoni imitano i colori, i colori sono fusi in armonia; la rima or sonora, or bizzarra, or protratta, or rapida sembra ispirata a Dante da una specie di poetica divinazione, ecc. Il Dante sperava dal suo poema ottenere la fine dell'esilio; mediatrice ne invocava la fama, ma ei morì anziché raccogliere la palma della patria. Oh! spesso la vita labile dell'uomo si consuma nelle traversie...”».

cavalleresco, caldo d'ogni estro di eroismo» quanto sfortunato e infelice;³⁰¹ di Petrarca, «valeroso poeta dell'italica indipendenza», vengono ricordati l'amor patrio, che «lo ispirò meglio ancora che la sua Laura», l'immaginazione e l'originalità, che hanno fatto di lui un classico, «presente a tutte le età» come le forze perenni della natura;³⁰² infine, Ariosto, con un'immagine dal forte potere evocativo, è paragonato all'arcobaleno, messaggero di serenità dopo la tempesta – fuor di metafora un lungo periodo di guerra: «la gaia sua amena leggerezza non è già l'ironia dell'uomo, è la festività della natura».³⁰³

Le citazioni sono tratte dall'*Improvisation de Corinne au Capitole*, il canto di Corinna sul Campidoglio.³⁰⁴ Si può notare come questo testo getti le basi per la lettura romantica dei «quattro poeti», celebrati non tanto per la perfezione linguistica e stilistica delle loro opere quanto per il genio creatore e la feconda immaginazione; non più considerati perfetti imitatori, fino all'emulazione, delle bellezze dell'antico, ma originali inventori. In questo quadro assume grande rilievo la biografia dell'artista, di cui si evidenzia la componente della avversità di fortuna: se Dante muore in esilio, senza vedere avverarsi la speranza di rientrare in patria grazie alla gloria poetica («Oh! spesso la vita labile

³⁰¹ Ivi, p. 52: «Così pure il Tasso infelice, che gli omaggi vostri, o Romani, dovevano consolare di tante sofferte ingiustizie, il Tasso bello, gentile, cavalleresco, caldo d'ogni estro di eroismo, e provando addentro quell'amore ch'ei cantava, toccò le mura vostre, come già i suoi prodi quelle di Gerusalemme, con rispetto e con gratitudine. Ma nella vigilia del di lui trionfo sel rivendicò la morte per una sua solennità; il Cielo è geloso talvolta della terra, e richiama i favoriti suoi dalle lusinghiere prode del tempo».

³⁰² Ivi, p. 53: «In un più robusto e più libero secolo che non quello del Tasso, fu anch'egli il Petrarca, come già il Dante, valeroso poeta dell'italica indipendenza. Altrove non si sanno che gli amori suoi; il suo nome è qui onorato da più severe reminiscenze; la patria, la patria sua lo ispirò meglio ancora che la sua Laura. Ei ridestò qui l'antichità, e lungi dal far ostacolo a più profondi studi, l'immaginazione, quella possanza creatrice, fe' ligio a lui l'avvenire, e molti arcani gli svelò dei secoli andati. Egli ebbe a provare che l'invenzione si soccorre assai del conoscere, ed il suo genio fu tanto più originale che, simile alle forze perenni della natura, ei seppe essere presente a tutte le età».

³⁰³ *Ibidem*: «Questo aere puro, questo ridente clima ispiravano l'Ariosto; egli apparve come un'iride dopo le lunghe nostre guerre; lucido e vario, come quella messaggera del sereno, sembra egli scherzare familiarmente colla vita; la gaia sua amena leggerezza non è già l'ironia dell'uomo, è la festività della natura».

³⁰⁴ *Corinne ou l'Italie*, Livre II, Chapitre III. Cfr. AA. VV., *Narrativa femminile francese dal Seicento all'Ottocento*, a cura di Tiziana Goruppi e Guido Paduano, Milano, Bompiani, 2018, pp. 950 e segg.

dell'uomo si consuma nelle traversie...»), Tasso, accompagnato dall'epiteto 'infelice', è privato dalla gelosia del Cielo della possibilità di ottenere l'incoronazione poetica.

Quello che interessa non è più comprendere la tecnica compositiva dei «quattro classici», ma la fonte della loro ispirazione, sia essa di tipo mistico-religioso, come per Dante, patriottico-civile, nel caso di Petrarca, o ancora amoroso, per Tasso. A tale proposito, è significativo che la notazione sulla verità della passione sentita dall'autore della *Liberata* («provando addentro quell'amore ch'ei cantava») smentisca una delle calunnie dell'*Attacco* («[Madame de Staël] Interrogata che opinione avesse del Tasso e dell'Ariosto, rispose: “parlano sempre d'amor senza sentirlo”. E del Petrarca: “che era concettoso e freddo»»).³⁰⁵

Altri segnali caratteristici dell'interpretazione romantica dei «quattro poeti» sono l'assimilazione della loro poesia alle forze naturali («il suo genio fu tanto più originale che, simile alle forze perenni della natura, ei seppe essere presente a tutte le età»), che li ispirano e plasmano il loro stile («Questo aere puro, questo ridente clima ispiravano l'Ariosto; egli apparve come un'iride dopo le lunghe nostre guerre; lucido e vario, come quella messaggera del sereno, sembra egli scherzare familiarmente colla vita») e l'identificazione dell'autore con i personaggi della sua opera, come nel caso di Dante («chiedono ad ognora, le ombre, novelle della gente viva, appunto come il poeta vien chiedendone della sua patria, e il profondo inferno si para a lui dinanzi come la regione dell'esilio») e di Tasso («toccò le mura vostre, come già i suoi prodi quelle di Gerusalemme, con rispetto e con gratitudine»).

Proprio Dante e Tasso saranno, dei quattro, i poeti a godere di maggiore fortuna in epoca romantica, con una preferenza per l'autore della *Commedia*, che, come è noto,

³⁰⁵ P.L.V., *Un attacco contro la Staël*, cit., I, p. 13.

andrà progressivamente accentuandosi; l'ordine in cui gli scrittori sono qui menzionati e, soprattutto, lo spazio a essi dedicato, confermano questa tendenza. Così re-interpretati, Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso possono ora entrare a far parte a pieno titolo della genealogia dei romantici italiani; sulla scorta di Madame de Staël, di Breme dichiara l'origine naturale e non culturale del canone dei «quattro classici» – a differenza di altri tipi di canone, frutto della classificazione di eruditi e pedanti – ora inclusi, insieme ad Alfieri e Parini, in un più ampio canone della poesia europea:

Eh! Amici miei, che la natura non c'entra per nulla in queste nostre decisioni e classificazioni di secoli inarrivabili, di letteratura classica, e non classica; perché la natura non è così pettegola, come ce la figurano i pedanti; non usa mica ella di stare a quelle loro etichette, e ci scommetterei *El Tesoro di Ser Brunetto Latino di Firenze partito in tre libri* (osserva lettore che miracolo bibliografico) *a Triviso adì XVI decembrio MCCCCLXXIII in foglio, senza stampatore*, e anche il suo *Pataffio*, e *Fra Guittone* con *Monsignor Bottari* e perfino le *Delizie degli eruditi*, tutte queste gemme io ci scommetto contro una sola pagina della Baronessa di Staël, che la natura mette in una stessa classe Omero, Dante, Shakespeare, Sofocle, Alfieri, Schiller, Anacreonte, Petrarca, Virgilio, Tibullo, Racine, Voltaire, Terenzio, Goethe, Lessing, Tasso, Milton, Ariosto, Parini, Parny, ecc. ecc.³⁰⁶

³⁰⁶ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit., pp. 41-42.

III. Pietro Giordani: memoria poetica di «un italiano»

La risposta di Giordani all'articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* risulta più moderata e retoricamente efficace di quella di Bagnoli, eppure altrettanto incapace di cogliere e controbattere il ragionamento di Madame de Staël, imperniato sulla distinzione tra i concetti chiave di 'conoscenza' e 'imitazione'. Nonostante si tratti di un contributo del dibattito già molto studiato, un'analisi specifica, secondo la prospettiva di ricerca individuata, potrà, anche in questo caso, risultare interessante. La lettera appare infatti sapientemente intessuta di una fitta rete di citazioni, che da un lato impreziosiscono la prosa, arricchendola sul piano semantico e donandole coesione, dall'altro mirano a sollecitare l'attivazione del meccanismo di agnizione nella mente del lettore. Attraverso l'utilizzo di questa memoria poetica, Giordani seleziona un patrimonio letterario comune per i classicisti italiani, rappresentativo di una identità in cui riconoscersi, da salvaguardare e da opporre con fermezza alle istanze di rinnovamento della scuola romantica.

La buona riuscita di questo tentativo è testimoniata da alcune antologie coeve, che documentano la ricezione del *Discorso* quale esempio di elegante prosa italiana, di cui si esorta l'apprendimento e l'imitazione. È questo il caso, ad esempio, del manuale intitolato *Liceo di letteratura italiana*, edito a Napoli, nel 1836.³⁰⁷ Nella premessa, l'editore spiega, infatti, che «generalmente viene *Pietro Giordani* risguardato come uno de' più pregiati

³⁰⁷ Cfr. *Liceo di letteratura italiana, ossia Raccolta de' migliori scritti italiani su la letteratura in generale e su quella italiana in particolare*, vol. IV, *Giordani. Orazioni, discorsi, e scritti di critica, preceduti da un discorso intorno allo stato attuale della letteratura italiana del conte Giovanni Marchetti*, Napoli, a spese dell'editore P.P., 1836.

prosatori che attualmente possiede l'Italia»³⁰⁸ e, come tale, «il fior della civiltà lombarda il venera come maestro, e tiene e cita i suoi detti per irrefragabili sentenze, ed imita a tutta prova l'eccellenza del suo scrivere, e di quelle finissime eleganze le sue cose ingemma».³⁰⁹ Per questo motivo, l'antologia dedica un intero volume ai discorsi di Giordani, tra i quali anche quello in risposta a Madame de Staël, proponendolo «alla studiosa gioventù come il più perfetto modello da imitare».³¹⁰ Un modello di prosa, che è però intimamente nutrito di memoria poetica, degno di divenire un esempio didattico efficace per gli apprendisti scrittori, in modo simile a quanto, come si è visto, l'apprendimento mnemonico dei testi dei «quattro classici» costituiva, a fine Settecento, una necessaria tappa del tirocinio poetico.

In questo senso, appare significativa la scelta di firmare il proprio articolo con l'appellativo «un italiano», una decisione che non sembra tendere tanto al 'mascheramento' della propria identità, come nel caso di Pietro Bagnoli e del suo *Attacco*. Quest'ultimo costituiva, infatti, una risposta irridente e canzonatoria alle esortazioni di Madame de Staël, un'aspra satira, recepita dai romantici italiani come un atto di tradimento della patria; come si è visto, tale anonimato è infatti paragonato da di Breme, con efficace metafora, a un'armatura usata dallo «sleale aggressore» per difendersi, celando il proprio aspetto.³¹¹

Il discorso di Giordani è tutt'altro che irrispettoso delle idee espresse dalla baronessa, che in parte sembra condividere e apprezzare. La proposta di tradurre, leggere e meditare i testi delle letterature d'oltralpe viene certamente contestata, ma sempre in osservanza a «quella massima, che troppo spesso», afferma, «dimentichiamo noi italiani scrivendo:

³⁰⁸ Ivi, p. III.

³⁰⁹ Ivi, pp. III-IV.

³¹⁰ Ivi, p. III.

³¹¹ *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, cit. p. 22.

Piena libertà nelle *opinioni*, e molto rispetto alle *persone*».³¹² Non si deve dimenticare, inoltre, che è lo stesso Giordani a tradurre dal francese la lettera di Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, per la «Biblioteca italiana»; l'*incipit* della *Risposta* della baronessa appare, a questo proposito, quasi paradossale, quando si rammarica di non poter discutere direttamente con l'autore dell'articolo «pubblicato nel N.º IV della Biblioteca Italiana», cioè Giordani, dovendo necessariamente ricorrere a una traduzione:

Un articolo pubblicato nel N.º IV della Biblioteca Italiana m'è sembrato scritto d'un tuono abbastanza convenevole perché mi possa permettere di rispondervi. Se sapessi scrivere in italiano, credo che me la intenderei facilmente col suo autore, ma io sono nella condizione di que' due lettori de' quali l'uno recitava e l'altro gestiva. La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta.³¹³

Il giudizio che segue, sulla impossibilità di riprodurre completamente e con esattezza i pensieri per mezzo di una traduzione, sarà usato, decontestualizzato, dai classicisti contro la stessa Madame de Staël, in opposizione alle tesi espresse in *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*.³¹⁴

È interessante notare inoltre che il *Discorso* compare in alcune delle antologie che raccolgono le opere del classicista piacentino,³¹⁵ a differenza di quanto accade per

³¹² [GIORDANI], «*Un italiano*» *risponde al discorso della Staël*, cit., p. 24.

³¹³ STAËL-HOLSTEIN, *Risposta alle critiche mossele*, cit., pp. 64-65.

³¹⁴ Cfr. UN ITALIANO L. [CARLO GIUSEPPE LONDONIO], *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël*, Milano, 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, p. 70: «Oltre di che ognun sa quanto poco valgano le traduzioni a farci conoscere e gustare le bellezze dell'originale. *La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta*: sono parole di Madama di Staël, e in ciò siamo perfettamente d'accordo».

³¹⁵ Cfr., ad esempio, il già citato volume dedicato a Giordani nella collana *Liceo di letteratura italiana* (1836), dove la lettera di *Un italiano ai compilatori della Biblioteca italiana* (pp. 349-360) è antologizzata subito di seguito al *Volgarizzamento di un discorso della baronessa di Staël: Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (pp. 340-348), oppure la raccolta di *Opere di Pietro Giordani*, vol. VII, Modena, Pietro Brighenti, 1821, pp. 31-49.

l'Attacco, rimasto fino a oggi anonimo. Per Giordani, la scelta della firma, indefinita e universale, «un italiano», deve essere pertanto ricondotta al desiderio di rendere l'articolo espressione di una identità quanto più possibile inclusiva e rappresentativa del popolo d'Italia, fondata sull'amore dei classici. Una identità in cui ogni compatriota avrebbe dovuto riconoscersi, riscoprendosi accomunato da un patrimonio memoriale, quella biblioteca di autori – da Orazio a Petrarca – di cui Giordani, nel corso della lettera, dissemina i segnali, sfruttando il gioco dell'agnizione. Una identità, infine, che, una volta individuata, avrebbe dovuto unire i letterati della penisola, nel segno del classicismo. È interessante dunque analizzare in che modo Giordani costruisca la risposta di «un italiano» e quale riscontro ottenga presso il pubblico di lettori questa operazione di formazione di una memoria e di una identità letteraria collettive.

Le provocazioni romantiche vengono, in prima istanza, accolte dallo scrittore, come utili a mettere in luce la decadenza della letteratura italiana – questione su cui si dichiara concorde con Madame de Staël – e a suscitare un sentimento di rivalsa, che conduca a una operosa ripresa degli studi utili alla patria: «Io non veggo che ci dobbiamo dolere di madama di Staël, se ci ricorda di faticare quanto più possiamo negli studi, come sia questa l'unica via che ne' tempi presenti ci rimanga alla gloria».³¹⁶ Giordani precisa poi che l'esercizio a cui gli italiani non devono mai stancare di applicarsi è quello della lettura e dell'intendimento dei classici, che li riconduca alla «profonda cognizione dell'antichità», di cui potevano a buon diritto compiacersi i loro predecessori:

³¹⁶ [GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël, cit., p. 17.

Nel quale studio, poiché furono una volta primi, e poi sempre gloriosi, gl'italiani, giusto è che non cessino di travagliarsi ed onorarsi. Ma per ciò è necessario che studino davvero nel latino e nel greco, dove è doloroso a dire: «che fur già primi ed ora son da sezzo».³¹⁷

Al fine di ricordare ai propri compatrioti l'importanza degli studi classici, l'autore richiama alla loro memoria un'immagine petrarchesca: la rassegna dei poeti vinti da Amore nel *Triumphus Cupidinis*. All'interno della «amorosa greggia»,³¹⁸ dopo gli scrittori greci – tra cui vengono menzionati Orfeo, Alceo, Pindaro, Anacreonte, Saffo – e quelli latini – Virgilio, Ovidio, Catullo, Propertio e Tibullo –, Petrarca riconosce Dante, quindi Cino da Pistoia e Guido d'Arezzo «che di non esser primo par ch'ira aggia»,³¹⁹ a concludere la schiera: «Ecco i duo Guidi che già furo in prezzo, / Onesto Bolognese, e i Siciliani, / Che fur già primi e quivi eran da sezzo».³²⁰ Questa raffigurazione sintetizza storiograficamente la valutazione accordata, all'epoca, alla Scuola Siciliana, i cui autori, dopo la preminenza nel Duecento, occupano una posizione marginale nel quadro dei nuovi valori poetici, giudizio che si riflette anche nella disposizione non più all'inizio, ma al termine, dei loro testi nei canzonieri poetici trecenteschi.³²¹

Con le parole del *Trionfo d'Amore*, rifunzionalizzate e adattate alla situazione contemporanea, Giordani vuole suggerire agli italiani che il canone poetico non è un sistema immutabile, ricordando loro che il primato ottenuto in passato, come eredi degli scrittori greci e latini, deve essere ora riconquistato al prezzo di un esercizio assiduo e costante. È interessante che questo monito sia affidato proprio a Petrarca, autore più di

³¹⁷ Ivi, p. 20.

³¹⁸ *Triumphus Cupidinis*, IV, v. 9.

³¹⁹ Ivi, v. 33.

³²⁰ Ivi, vv. 34-36. Cfr. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, cit., pp. 190-191.

³²¹ LINO LEONARDI, s.v. *Scuola poetica Siciliana. Fortuna e tradizione*, in *Federiciana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.

ogni altro legato al culto della classicità e a un intenso studio dell'antico, indicato così, implicitamente, come un modello da seguire, un punto di riferimento da opporre alle pericolose lusinghe romantiche.

Esortando gli italiani agli studi classici, Giordani è, però, ben consapevole che non tutti gli eruditi possono divenire poeti. Si scaglia, anzi, polemicamente contro il «popolo di sonettanti» suoi contemporanei, l'abbondanza di versificatori scadenti, che affligge il paese come una pestilenza («Infelicissima fecondità che questi cantori ci nascono come le rane»), convinto – d'accordo con Madame de Staël e i romantici – che la vera poesia sia «un dono, un privilegio, quasi [...] un miracolo di natura».³²² Mentre, per biasimare l'insopportabile copiosità di scrittori mediocri, ricorre a più riprese alle *Satire* di Giovenale,³²³ per esortare i migliori a perseverare nel tentativo di raggiungere la gloria del Parnaso, Giordani ricorda loro che:

Se tra noi è alcuno che la natura propriamente abbia destinato poeta,

ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os magna sonaturum,

non si ribelli alla natura; degnamente studi nell'acquisto

Del nome che più dura e più onora;

faccia sé immortale, e gloriosa la sua nazione.³²⁴

³²² [GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël, cit., p. 20. Cfr. TIMPANARO, *Le idee di Pietro Giordani*, cit., pp. 46-47.

³²³ Quando, a proposito della mitologia, scrive ([GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël, cit., p. 18): «E nondimeno anche ne' tempi che quelle favole non erano strane, riuscivano spesso noiose a uomini di buon giudizio, per lo incessante e stucchevol ripetere che ne faceva ogni poetarello, magro d'invenzione: e noiato se ne sdegnava Giovenale, dicendo: *Nota magis nulli domus est sua quam mihi lucus Martis*, e dopo lunga enumerazione conchiudendo: *Expectes eadem a summo minimoque poëta*», citando la *Satira* I, vv. 7-8, 14. O ancora, più avanti (ivi, p. 20), parlando del «dono» poetico: «Ogni anima gentile dèe saper intendere e gustare e amare la buona poesia; ma chi non è poeta, chi non è vero poeta, *cui non sit publica vena, / Qui nihil expositum soleat deducere, nec qui / Communi feriat carmen triviale moneta; / Is qualem nequeo monstrare, et sentio tantum*, / per pietà si taccia». In questo caso, il riferimento è alla *Satira* VII, vv. 53-56.

³²⁴ Ivi, p. 21.

In questo caso, il gioco intertestuale appare più complesso, per l’inserimento di due citazioni – ben individuate dallo stacco tipografico e dal rientro –, a catena. In latino, è presente un riferimento oraziano, alle *Satire*: «Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os / magna sonaturum, des nominis huius [scil. poetae] honorem»,³²⁵ che costituisce una delle più celebri e fortunate definizioni di ‘poeta’. A esso è collegata una seconda citazione, in italiano, che completa la prima, esplicitando la natura del ‘*nomen*’ di cui parla Orazio; si tratta di un endecasillabo del *Purgatorio* dantesco, pronunciato da Stazio nell’atto di presentarsi a Dante e Virgilio: «“Nel tempo che ’l buon Tito, con l’aiuto / del sommo rege, vendicò le fóra / ond’uscì ’l sangue per Giuda venduto, / col nome che più dura e più onora / era io di là”, rispuose quello spirto / “famoso assai, ma non con fede ancora. [...]”». ³²⁶

Con queste due citazioni collegate tra loro, Giordani mette in evidenza il processo di imitazione ed emulazione dell’antico alla base della poesia dantesca, proponendo, ancora una volta implicitamente, uno dei «quattro classici» quale modello esemplare agli scrittori italiani contemporanei, per la sua capacità di mettere a frutto il lungo studio degli *Auctores*. Come si è osservato per il *Trionfo d’Amore*, anche in questo caso la scelta dei riferimenti letterari appare ricca di implicazioni. Nel definire il ‘poeta’, il classicista piacentino richiama alla memoria dei suoi lettori non soltanto le tre condizioni oraziane che descrivono il talento, ma anche il concetto dantesco di poesia, che tanto è debitore a questo passo delle *Satire*, e a Orazio, riconosciuto come «magister noster» nel *De vulgari eloquentia*.³²⁷

³²⁵ QUINTO ORAZIO FLACCO, *Satire*, I, IV, vv. 43-44.

³²⁶ *Purg.*, XXI, vv. 82-87. Cfr. ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, cit., p. 627.

³²⁷ Cfr. ALFREDO SCHIAFFINI, s.v. *Poesia*, in *Enciclopedia dantesca*, cit.

È interessante notare come la stessa, celebre, citazione oraziana si possa ritrovare all'interno dell'elogio funebre del poeta ferrarese Onofrio Minzoni (1734-1817).³²⁸ Questo testo oratorio costituisce l'introduzione all'antologia di *Rime* dello scrittore;³²⁹ se il volume fu pubblicato nel 1830, risulta tuttavia significativo che, come specificato nell'*incipit*, il discorso sia stato pronunciato in occasione della morte di Minzoni, nell'aprile del 1817, un anno dopo l'uscita dell'articolo di Giordani sulla «Biblioteca italiana».³³⁰ Si può osservare come la citazione, qui riferita erroneamente all'*Ars poetica*, sia utilizzata a esornare l'elogio funebre, per mostrare la perfetta corrispondenza del letterato alla definizione di poeta coniata da Orazio, ma riportata in auge, e applicata al contesto presente, da Giordani:

Che se a questo genere [l'epica] il sentir forte e il forte esprimersi si domanda principalmente, che è quell'*ingenium*, quella *mens divinator*, quell'*os magna sonaturum* che ricerca il più solenne maestro dell'arte in chiunque vuol essere poeta, e senza cui egli stesso pronunzia che nessuno può meritare il titolo di poeta: chi più del Minzoni in tutto ciò che scrisse diede saggio di questa *forza* congiunta colla più maravigliosa *evidenza*! Ma la sua pietà tutto gli fece conoscere il pericolo di questo genere che lui uomo di chiesa avrebbe del tutto assorto in sé, e distrattolo da Dio, distrattolo dai più santi doveri del sacerdozio. Ah, uditori! E qual altro spirito che codesto poteva imporre ed ottenere sì grande sacrificio da un uomo qual era egli, nato poeta, e in tutta Italia ammirato come insigne poeta, atto a formare una nuova epoca nella poesia?³³¹

³²⁸ Si tratta di uno scrittore molto ammirato dai suoi contemporanei, in particolare da Vincenzo Monti, che lo considerava suo maestro; cfr. FRANCESCA BRANCALEONI, s.v. *Minzoni, Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010.

³²⁹ *Rime di Onofrio Minzoni ferrarese. Edizione completa, preceduta dall'elogio dell'autore*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1830.

³³⁰ Ivi, p. 5: «Elogio di Onofrio Minzoni, canonico penitenziere nella metropolitana di Ferrara, per le solenni esequie a lui celebrate nella chiesa del cimitero comunale il dì XXVII di aprile MDCCCXVII, detto da Agostino Peruzzi, canonico della stessa metropolitana».

³³¹ Ivi, pp. 17-18.

Appare significativo che i tre requisiti oraziani vengano esibiti insieme alla menzione del tirocinio con due dei «quattro poeti»;³³² in nota, in riferimento allo stile del Minzoni, dotato di *forza* ed *evidenza*, si legge infatti: «*Energia* ed *enargia*, dicono i Greci. Egli mi protestava di aversene formato lo stile leggendo Dante ed Ariosto, suoi soli autori e maestri».³³³ I due scrittori, come si è già avuto modo di osservare, erano associati fin dal Settecento a queste caratteristiche: nel *Saggio sulla filosofia del gusto* Cesarotti scriveva che la lingua italiana deve a Dante l'«energia», mentre ad Ariosto pertiene la «verità»;³³⁴ nel manuale scolastico *Rime oneste de' migliori poeti Antichi e Moderni*, lo stile di Dante era definito come 'evidente' e 'robusto';³³⁵ la 'forza' era la proprietà stilistica attribuita alla *Commedia* da Rosini,³³⁶ mentre nelle *Stanze scelte dell'Ariosto* tale qualità era associata al *Furioso*.³³⁷ Per altro, lo stesso Giordani, in una lettera del 1798 all'amico

³³² È interessante notare, a questo proposito, che Minzoni ricevette la sua prima formazione letteraria presso i gesuiti (cfr. ancora BRANCALEONI, s.v. *Minzoni*, *Onofrio*, cit.), il cui insegnamento, come già visto, è fin dalla metà del Settecento legato alla diffusione del canone dei «quattro poeti».

³³³ Ivi, p. 17, n. 3. Per la necessaria compresenza di forza ed evidenza, *ἐνέργεια* e *ἐνάργεια*, termini aristotelici (cfr. *Rhet.* 1411b, 33-34), cfr. il *Trattato dello stile* del padre gesuita Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667) e nello specifico il capitolo XXX dove «si discorre [...] dell'imitazione poetica, della sua essenza, e del suo fine»; qui l'autore tratta di «Energia ed Enargia» e di come entrambe «servano al Poeta»: «Or quattro sorti d'imitazioni son queste: O con un finto successo imitar i successi veri, ma in altro modo avvenuti: e ciò è ufficio della favola: O nell'introduzione de' Personaggi far essi apparir quali sogliono, ò debbon essere secondo l'opinion della moltitudine: e ciò appartiene al costume: O rappresentare alla fantasia gli oggetti come se stessero davanti agli occhi: e ciò è opera dell'energia che gli mostra in operazione, e dell'enargia che gli dipinge con evidenza», *Trattato dello stile e del dialogo, Ove nel cercarsi l'Idea dello scrivere insegnativo, Discorresi partitamente de' varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano, E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo, Composto dal Padre Sforza Pallavicino, Della Compagnia di Gesù, Ed in questa terza Divilgazione emendato ed accresciuto*, in Roma, Nella Stamperia del Mascardi, 1662, pp. 290-318: 313. Vedi anche l'*Indice delle cose notabili*, in fondo al volume, alla voce 'Energia'. Sulla frequente confusione di questi due termini cfr. CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 17 e segg.

³³⁴ CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, cit., pp. 321-322. Vedi *supra*, p. 74.

³³⁵ *Rime oneste de' migliori poeti Antichi e Moderni*, cit., p. 573.

³³⁶ *Dello studio e della imitazione di Dante*, cit., p. 37.

³³⁷ *Stanze scelte dell'Ariosto*, cit., p. II. Nella premessa alle *Poesie di Onofrio Minzoni ferrarese* (Ancona, Tipografia Sartori, 1819, p. 5), l'editore sottolinea, inoltre, come il letterato abbia saputo magistralmente unire «l'energia di Dante, la facilità dell'Ariosto». Sulla 'facilità' di Ariosto, vedi *supra*, p. 91.

Ferdinando Rossi (1775-1850), descrive lo stile del ‘divino’ Ariosto come dotato di grande ‘evidenza’, una caratteristica che lo rende superiore a Tasso e a Petrarca:

Petrarca e Tasso meritan bene di trattenerti: ma se fai quest’onore al divino Ariosto, credo che ti accadrà quello che a me, e ad altri non pochi, che non ritornerai più al Tasso. Credimi che l’Ariosto non ha pari; nell’evidenza, nella copia, nella varietà, ma soprattutto negli affetti. Fa’ a mio modo, assaggialo. Se potrai distaccartene, lo lascio al tuo arbitrio.³³⁸

L’elogio di Minzoni esemplifica insomma la lunga durata di alcuni dei motivi che sono stati analizzati nei precedenti capitoli, dalla teoria stilistica sui «quattro classici» al *topos* del poeta religioso e della pericolosità di alcuni studi e letture, in particolare quelle ariostesche. Allo stesso modo – se la citazione oraziana è ripresa, come sembra probabile, anche considerando la cronologia, dall’articolo di «un italiano» in risposta a Madame de Staël – attesta, una volta di più, la buona riuscita dell’intento di Giordani. Sempre a questo proposito, andrà notato che anche la definizione di ‘vero poeta’ tratta dalle *Satire* di Giovenale («cui non sit publica vena, / Qui nihil expositum soleat deducere, nec qui / Communi feriat carmen triviale moneta; / Is qualem nequeo monstrare, et sentio tantum»), che precede di qualche riga, nel testo di Giordani, quella oraziano-dantesca, sembra avere una certa fortuna, dato che la si ritrova, significativamente accostata all’Alighieri, nel *Discorso sul poema di Dante* di Ugo Foscolo.³³⁹

³³⁸ La lettera è antologizzata in GIOVANNI FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1952, p. 262. Nella parte che precede quella qui citata, Giordani suggerisce all’amico quali cibi mangiare e quali, invece, evitare. Il passaggio dalla tematica gastronomica a quella degli autori da leggere è repentino, quasi che il consiglio di ‘assaggiare’ l’Ariosto faccia parte della stessa ‘dieta’. Si tratta ancora una volta della metafora alimentare che paragona la memoria allo stomaco.

³³⁹ Cfr. *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, in *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Tomo I, London, Pickering, 1825, p. 41. Si tratta di un riferimento meno comune e noto di quello oraziano; sembra probabile che, nel citarlo, Foscolo si sia ricordato del discorso di Giordani.

L'associazione di citazioni oraziane e dantesche si ripropone, infine, in una sezione cruciale della lettera di «un italiano», quella conclusiva, dedicata alla esplicita confutazione delle tesi romantiche. Se infatti all'inizio dell'articolo Giordani si è mostrato concorde con Madame de Staël nel deprecare la decadenza della poesia italiana contemporanea, in questa seconda parte del suo contributo intende mostrare al lettore la pericolosità della soluzione proposta dalla baronessa, evidenziando come lo studio e l'imitazione delle letterature straniere non possano che condurre a una definitiva rovina delle patrie lettere. A tale scopo, utilizza due immagini icastiche, dal forte valore simbolico e, ancora una volta, nobilitate da una tradizione illustre, tramandate all'Italia dalla classicità latina. Secondo Giordani, l'assurdità della proposta romantica risiede nella differenza tra le letterature d'oltralpe e quella italiana, nell'impossibilità di associarne i caratteri, mediante l'imitazione. «Questa mescolanza di cose insociabili produrrebbe», scrive, «componimenti simili a' centauri, che l'antichità favolò generati dalle nuvole»³⁴⁰ e, poco oltre, aggiunge: «così in breve condurremo la nostra letteratura a somigliare quel mostro che Orazio descrisse nel principio della *Poetica*».³⁴¹

La contaminazione tra diversi modelli letterari viene dunque raffigurata attraverso la mitica figura della chimera, mostro con la testa di donna, collo cavallino, parti del corpo di diversi animali e molte piume – «Humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit et varias inducere plumas undique collatis membris, ut turpiter atrum desinat in piscem mulier formosa superne, spectatum admissi risum teneatis, amici?» –, utilizzata dal poeta latino per mostrare «vitiosum poema, si ex contrariis rebus constet».³⁴² Riferendosi a Orazio, e a questo testo nello specifico, Giordani sta dunque mettendo in

³⁴⁰ [GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël, cit., pp. 22-23.

³⁴¹ Ivi, p. 24.

³⁴² Si tratta del celebre incipit della *Epistola ai Pisoni* (vv. 1-5).

pratica le teorie che intende difendere contro gli attacchi dei romantici: l'*incipit* di uno dei testi chiave del classicismo, l'*Epistola ai Pisoni*, è scelto come conclusione a effetto per la risposta di «un italiano» a Madame de Staël.

La compresenza delle due immagini, del centauro e della chimera, potrebbe apparire quasi ridondante, poiché entrambe rimandano alla classicità e al concetto di una orrenda polimorfia; se non che, la precisazione sui centauri, «che l'antichità favolò generati dalle nuvole», sembra voler sollecitare ancora una volta l'agnizione del lettore, orientandolo a riconoscere quello che, con tutta probabilità, è un riferimento dantesco, a quei mostri mezzi uomini, mezzi cavalli, menzionati nel XXIV canto del *Purgatorio*: «“Ricordivi”, dicea, “d'i maladetti / nei nuvoli formati, che, satolli, / Tesëo combatter co' doppi petti».³⁴³ Si tratta, dunque, di un altro riferimento a uno dei canti dedicati a Stazio, che idealmente connette il primo dei «quattro poeti» alla classicità latina, come suo emulo ed erede. In questo modo la memoria oraziana e quella dantesca cooperano nel dissuadere il lettore da imitazioni sconvenienti, mostrandogli, al contempo, la via da seguire per ottenere la gloria in campo letterario.

³⁴³ *Purg.*, XXIV, vv. 121-123. Per le fonti latine di questa immagine dantesca, tra cui si segnala in particolare Ovidio, che narra il mito dei centauri in *Met.* XII 210-535 e Virgilio, che parla di «nubigenae centauri» (*Æn.* 7, 674), cfr. GIUSEPPE IZZI, s.v. *Centauro*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit. Cfr. anche ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, cit., p. 720.

Capitolo quinto

Conoscere, tradurre e imitare: Leopardi, Madame de Staël e Giordani

Preziosa occasione di confronto, discussione, creazione di una memoria e una identità condivise per il letterato italiano, il dibattito costituì anche l'opportunità, per alcuni importanti autori del tempo, di mettere a fuoco tematiche che diverranno centrali all'interno della loro poetica.

È il caso, in particolare, di Leopardi, per la cui formazione la disputa tra classicisti e romantici rivestì un ruolo determinante. Lo scambio epistolare sulle colonne del periodico milanese tra Madame de Staël e colui che si firmava con l'appellativo «un italiano» fu seguito con interesse e passione dal giovane poeta, che decise di prendere parte in prima persona alla discussione, con una lettera alla «Biblioteca italiana», che, rimasta allora inedita, non assunse importanza nell'ambito della polemica, ma permette ai lettori moderni di riconoscere già la fisionomia del poeta dei *Canti* «così come in un ritratto di adolescente ritroviamo indistinti ancora quelli che saranno i lineamenti fortemente segnati di un uomo».³⁴⁴ La meditazione costante su tali temi condurrà alla composizione del più articolato e complesso *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Questi sono inoltre gli anni in cui ha inizio il fitto carteggio tra Leopardi e Giordani, che, in parte, come è inevitabile, sviluppa motivi affini a quelli del dibattito. Il periodo 1816-1818 è cruciale per la formazione leopardiana: se il classicista piacentino è esplicitamente riconosciuto come un 'Maestro', decisiva è anche l'influenza delle teorie

³⁴⁴ FUBINI, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi*, cit., p. 101.

esprese da Madame de Staël sul concetto di traduzione e sulla distinzione tra conoscere e imitare; complici queste sollecitazioni, la riflessione leopardiana si appunta sul nesso tra memoria e imitazione: un legame tanto importante – in stretta correlazione con il suo rapporto con l'antico –³⁴⁵ quanto complicato da definire, che impegnerà la speculazione del poeta ben oltre i confini del dibattito, sostanziandosi, nel tempo, di nuove acquisizioni teoriche.

I. «Sufficit talem amicum habuisse»

In *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, Madame de Staël aveva paragonato, con un'immagine dal forte valore polemico, i filologi e gli antiquari italiani a degli ottimisti, quanto sprovveduti, cercatori d'oro: «Havvi oggidì nella letteratura italiana una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro».³⁴⁶ Si tratta di una rappresentazione che richiama alla mente la tradizionale metafora della memoria come *thesaurus*, per cui il ricordo è visto come un gioiello, un oggetto prezioso, degno di essere gelosamente custodito;³⁴⁷ in questo caso, il paragone è declinato in negativo, allo scopo di mettere in evidenza il rapporto sfavorevole

³⁴⁵ A tale proposito cfr. GILBERTO LONARDI, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005; FRANCESCA FEDI, *Mausolei di sabbia: sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, in particolare il capitolo dedicato al tema delle rovine nella poesia leopardiana (pp. 15-51). Interessanti riflessioni su questo tema sono presenti in: EMILIO BIGI, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in IDEM, *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 9-80; VALERIO CAMAROTTO, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016; IDEM, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016 e nell'introduzione a: GIACOMO LEOPARDI, *Inno a Nettuno, Odae adespota 1816-1817*, a cura di Margherita Centenari, Venezia, Marsilio, 2016 (cfr. in particolare il capitolo *Falsificazione, poetica dell'imitatio e classicismo filologico*, pp. 43-65).

³⁴⁶ STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, cit., p. 8.

³⁴⁷ Cfr. ANDREA TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 211-217 e HARALD WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il mulino, 1976, pp. 39-42.

tra lo sforzo impiegato e la scarsità del risultato a cui si giunge, concentrandosi sulle minuzie e setacciando senza posa le ‘antiche ceneri’. A questa critica, che suscitò le ire di numerosi intellettuali italiani, Giordani rispose dapprima concordando sul fatto «che sia cosa misera e sia non lodata vagliare l’arena e le ceneri», ma allo stesso tempo rilanciando la metafora, convinto che il lavoro dei classicisti sia piuttosto assimilabile a quello di «cavare una miniera» per «trarne vere e copiose ricchezze».³⁴⁸

Quando lo scrittore piacentino passa poi a descrivere i «tesori dalle miniere dell’antichità», utilizza un altro *topos*, che paragona i manoscritti antichi, ritrovati, a corpi dissotterrati e, per così dire, resuscitati («Quando il nostro Mai ha disseppellito, o risuscitato, o creato il Frontone»),³⁴⁹ con una *climax* ascendente che, dalla scoperta del testo, risale rapidamente fino alla sua stessa nascita, donando all’attività del filologo classico il valore, quasi miracoloso, di un creatore dell’antico.

La metafora del testo come corpo si fonda su una antica tradizione;³⁵⁰ in una delle *Familiars*, Petrarca descriveva il manoscritto delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano, «discerptus et lacer», come un corpo mutilato: «vidi formosi corporis artus effusos»;³⁵¹ l’opera, di capitale importanza per la conoscenza dell’arte dell’eloquenza antica, era infatti stata tramandata al Medioevo da un codice gravemente lacunoso. È Poggio Bracciolini, nel 1416, a riportare alla luce il testo completo del trattato, scoperta che il segretario apostolico racconta con entusiasmo, in una delle lettere più celebri di tutto l’Umanesimo, all’amico Guarino Veronese.

³⁴⁸ [GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël, cit., p. 19.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ A questo proposito, cfr. LINA BOLZONI, *Il testo come corpo e la resurrezione degli antichi*, in *Una meravigliosa solitudine*, cit. pp. 33-68.

³⁵¹ FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, Torino, Arago, 2004-2006, tomo V, pp. 3538-3539 (XXIV, 7, 1-2). La lettera è indirizzata a Quintiliano stesso.

Il manoscritto quintiliano, lacero e malridotto, diviene, in questa epistola, un corpo «squalentem barbam gerens et concretos pulvere crines»,³⁵² condannato a morte e rinchiuso in un sordido carcere: i sotterranei del monastero di San Gallo. Il ritrovamento è celebrato con gioia, descritto nei termini di una vera e propria resurrezione dai morti: «Dolendum quippe erat, aegre ferendum nos tanta in hominis tam eloquentis foeda laceratione iacturam oratoriae facultatis fecisse»,³⁵³ scrive Bracciolini, «cum singulare et unicum lumen romani nominis, quo extincto nihil praeter Ciceronem supererat, et eum modo simili lacerum ac dispersum, non tantum ab exilio, sed ab ipso paene interitu revocaverimus». ³⁵⁴ In questo modo, quasi rinato, il corpo antico ritorna completo di tutte le sue membra, mentre il manoscritto si ricompone, grazie alla filologia; l'umanista che ha ridato la vita al testo è indicato, in una lettera coeva di Leonardo Bruni, come il suo «secundus auctor». ³⁵⁵

Il rinvenimento da parte del cardinale Mai, nel 1815, dell'epistolario di Frontone, in un codice palinsesto della Biblioteca Ambrosiana di Milano, è descritto attraverso una modalità che ricalca quella antica; con l'icastica *climax* – 'disseppellito', 'risuscitato', 'creato' – Giordani ricapitola una intera tradizione, che fa capo a Petrarca e riconnette, significativamente, la filologia italiana contemporanea e i suoi traguardi a un'epoca da questo punto di vista gloriosa per l'Italia, come l'Umanesimo. La metafora del discorso di «un italiano» è ripresa in un altro articolo, stampato, sempre sulla «Biblioteca italiana», nel 1823, dove l'autore, anonimo, celebra il ritrovamento della seconda parte dell'epistolario di Frontone. In quell'anno infatti Angelo Mai aveva rinvenuto, alla

³⁵² Poggius Florentinus *Secretarius Apostolicus pl. sal. dicit Guarino suo Veronesi*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 244.

³⁵³ Ivi, p. 242.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ LEONARDO BRUNI, *Epistolarum libri VIII*, recensente Laurentio Mehus (1741), a cura di James Hankins, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, vol. I, p. 112. Cfr. BOLZONI, *Il testo come corpo e la resurrezione degli antichi*, cit., pp. 39-47.

Biblioteca Vaticana, un nuovo lacerto dell'opera del retore latino, che andava così ad aggiungersi al suo *corpus*, completandolo definitivamente. Recuperando la metafora antica, già utilizzata da Giordani, l'articolo della «Biblioteca italiana» dedicato a questa nuova edizione delle opere di Frontone presenta in apertura l'immagine topica di un corpo smembrato, come quello di Orfeo descritto nelle *Metamorfosi* di Ovidio o quello di Ippolito, nelle *Fabulae* di Igino:

Il codice membranaceo che conteneva queste preziose reliquie della veneranda antichità fu disfatto in tempi di miseria e di barbarie. [...] Coll'andar del tempo questi due volumi nati dalle rovine dell'antico codice frontoniano ebbero diverso destino: uno passò nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, l'altro nella Vaticana di Roma. Per tal guisa avvenne del codice di Frontone ciò che narrasi avvenuto del corpo smembrato di Orfeo: *membra jacent diversa locis*; ma come l'Esculapio della favola valse a raccogliere e a ravvivare colla sua medica mano le membra divise dell'estinto Ippolito, così il nostro Mai col suo ingegno e colla sua dottrina ha saputo riunire e richiamare a nuova vita i libri spenti e dispersi di Frontone.³⁵⁶

³⁵⁶ M. Cornelii Frontonis et M. Aurelii imperatoris epistulae: L. Veri et Antonini Pii et Appiani epistularum reliquiae: fragmenta Frontonis et scripta grammatica. Editio prima romana plus centum epistulis aucta ex codice rescripto Bibliothecae Pontificiae Vaticanae curante Angelo Majo bibliothecae ejusdem praefecto. Vol. in 8° – Romae in Collegio Urbano apud Burlieum an. 1823, in *Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da vari letterati*, tomo XXX, anno ottavo, Milano, presso la direzione del giornale, Aprile Maggio e Giugno 1823, pp. 297-314; p. 298. Cfr. la descrizione della prima scoperta di Mai nei due articoli sulla «Biblioteca italiana»: *Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati*, tomo IV, anno primo, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, Ottobre Novembre Dicembre 1816, pp. 377-387; *Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da vari letterati*, tomo V, anno secondo, Milano, presso la direzione del giornale, Gennaio Febbraio e Marzo 1817, pp. 1-12. L'autore di questi primi contributi, descritto dai compilatori come «un illustre filologo di uno stato vicino», non ricorre alla metafora del testo come corpo per illustrare la scoperta. Questi due articoli non piacquero a Leopardi, che in una lettera a Giordani (3 aprile 1818) scriveva: «Vorrei sapere chi sia l'autore dell'articolo sul Frontone che sta nella Biblioteca Italiana. Io per parecchi spropositi formali di greco che non li farebbe un ragazzo, e per altre sciocchezze che dice l'avea giudicato già ab antico uno de' soliti asini. Vedo poi che il Mai lo chiama italum praestantissimum, e ne fo segni di croce».

Anche in questo caso, il paragone utilizzato si ritrova già in una lettera umanistica, quella di Francesco Barbaro, che descrive Poggio Bracciolini come un nuovo Esculapio, in grado di resuscitare, ricomponendoli, i corpi lacerati.³⁵⁷

La raffigurazione dell'antico manoscritto come cadavere sottratto alla morte è presente, significativamente, nell'*incipit* della Canzone leopardiana *Ad Angelo Mai*:

Italo ardito, a che giammai non posi
Di svegliar dalle tombe
I nostri padri? ed a parlar gli meni
A questo secol morto, al quale incombe
Tanta nebbia di tedio? E come or vieni
Sì forte a' nostri orecchi e sì frequente,
Voce antica de' nostri,
Muta sì lunga etade? e perché tanti
Risorgimenti? [...] ³⁵⁸

Il testo fu composto durante il gennaio 1820, in pochi giorni, sull'onda dell'entusiasmo seguito all'annuncio del ritrovamento, da parte del dotto e amico, primo custode della Vaticana, del *De re publica* di Cicerone. Già da giovanissimo il poeta aveva seguito con crescente interesse e ammirazione le scoperte di Angelo Mai, con il quale era in contatto epistolare da quattro anni. Leopardi aveva infatti incominciato a scrivere all'illustre

³⁵⁷ FRANCESCO BARBARO, *Epistolario*, II, in *La raccolta canonica delle "Epistole"*, a cura di Claudio Griggio, Firenze, Olschki, 1999, pp. 72-73. Cfr. ancora BOLZONI, *Il testo come corpo e la resurrezione degli antichi*, cit. p. 47.

³⁵⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, in *Poesie e prose*, I, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 2011, p. 16, vv. 1-9. Cfr. i principali commenti alla Canzone, in particolare quello di Fubini, in GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Mario Fubini, Torino, Loescher, 1964.

filologo bergamasco nell'agosto del 1816, quando gli inviò la propria traduzione delle opere di Frontone.³⁵⁹ Quasi tutti i lavori filologici del giovane furono, da quel momento in poi, originati dalle scoperte di Mai, che aveva più volte incoraggiato i suoi studi. Alla notizia dell'importante rinvenimento del codice ciceroniano, Leopardi reagì con esaltazione, desideroso di elogiare e celebrare quel «miracolo di mille cose, d'ingegno di gusto di dottrina di diligenza di studio infaticabile di fortuna tutta nuova e unica».

L'avvenimento è di tale portata «da risvegliare i più sonnacchiosi e deboli» e da far rivivere i tempi antichi «del Petrarca e del Poggi, quando ogni giorno era illustrato da una nuova scoperta classica, e la meraviglia e la gioia de' letterati non trovava riposo».³⁶⁰ Il rinvenimento del perduto testo ciceroniano viene interpretato da Leopardi come segno di «risorgimento», speranza di risveglio in un «secol morto», divenendo pretesto per una vasta riflessione sullo stato non della sola Italia, ma di tutto il mondo presente.

È interessante notare come, all'interno di questa straordinaria meditazione sull'antico, la figura dell'illustre filologo contemporaneo venga caratterizzata attraverso il ricorso a moduli petrarcheschi, divenendo anch'essa parte di quell'universo passato che viene evocato. Angelo Mai è, infatti, come il protagonista di *Spirto gentil*, l'unico baluardo di virtù e di ardimento, in un'epoca che langue in una «nebbia di tedio», che giace inerte priva della memoria del proprio illustre passato. A lui il poeta si rivolge con accenti di accorata speranza, lodandolo per la sua capacità di compiere opere tanto insolite e straordinarie rispetto ai suoi tempi. Leopardi sembra riprendere da Petrarca anche il motivo del sopore in cui giace tutta l'Italia, che viene rielaborato e approfondito alla luce di una nuova sensibilità, della consapevolezza, tutta leopardiana, della nullità di una vita priva di illusioni e oppressa dalla noia.

³⁵⁹ Vedi LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 20 (31 agosto 1816).

³⁶⁰ Ivi, pp. 233-235 (10 gennaio 1820).

Angelo Mai è, come il destinatario di *Spirto gentil*, l'unico a poter risvegliare gli spiriti assopiti, riportando l'Italia alla sua antica gloria. La speranza suscitata nel poeta dalla grande impresa è accompagnata, in entrambe le canzoni, dalla esultanza degli «eroi dimenticati»: una manifestazione di gioia che si eleva da tutti i monumenti, le rovine, i sepolcri immortali. Il filologo è, come il suo antecedente petrarchesco, colui che segna l'eccezione alla regola della sorte avversa ai disegni di gloria e all'umana virtù: il fato sembra, addirittura, infondergli valore. La contesa che oppone tradizionalmente l'individuo al destino, che appare qui vanificata, è espressa da un'interrogativa, l'ultima delle sei che scandiscono la prima strofa della canzone; nel seguito della lirica, la formula dubitativa lascia spazio alla certezza che l'«italo ardito» rappresenti un dono del cielo. Il carattere di eccezionalità di Angelo Mai, che ne fa quasi un emissario divino, cui nemmeno la sorte, eterna nemica del valore individuale, sembra potere o volere opporsi, è modellato su quello del senatore petrarchesco: «Ma non senza destino a le tue braccia [...] È or commesso il nostro capo Roma».³⁶¹ La speranza che il poeta ripone in questa straordinaria figura è tale che la sua opera di risveglio delle antiche memorie sembra attestare un residuo di pietà da parte del cielo: «Et se cosa di qua nel ciel si cura».³⁶²

Pur caratterizzata, dunque, dal medesimo intento patriottico delle precedenti canzoni leopardiane, *Ad Angelo Mai* riesce ad andare oltre, presentando una sorta di «filosofia della storia», che si concretizza in una galleria di ritratti dei più grandi poeti del passato, modellata su un ormai noto quartetto: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso; ai «quattro classici» si aggiunge qui, significativamente, il «quinto serto»: Vittorio Alfieri, inserito

³⁶¹ *Canzoniere*, LIII, vv. 18-20. Cfr. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 270-285.

³⁶² *Ibidem*.

nel canone secondo quanto egli stesso auspicava nel già menzionato sonetto *Dinanzi al ritratto de' quattro grandi poeti italiani*.³⁶³

Come nel caso del *De re publica* di Cicerone, anche per le lettere di Frontone riportare alla vita gli antichi autori significa poterne ascoltare la voce, stabilire con loro un dialogo: il filologo classico è infatti celebrato da Giordani come colui che ha aperto le porte delle più segrete stanze dell'imperatore, «ci ha introdotti ne' propri appartamenti di Marco Aurelio»,³⁶⁴ attraverso l'edizione dell'epistolario. Il testo ritrovato può ora diventare parte della memoria di «un italiano», come oro estratto da una antica miniera, non pagliuzza tra la cenere, ma tesoro inestimabile; il suo stile fornirà materia all'imitazione, costituendo un repertorio di citazioni con le quali impreziosire la scrittura, attivare nuovi cortocircuiti: è precisamente ciò che accade nel carteggio di questi anni tra Giordani e Leopardi.

Le lettere leopardiane furono considerate, già dai primissimi lettori, tra i più interessanti esempi di scrittura epistolare italiana, degne di essere paragonate agli illustri modelli del genere, come Cicerone e Tasso. Riallacciandosi alla tradizione della «lettera familiare», che si era venuta formando, con una codificazione formale rigida, da Petrarca a tutto il Cinquecento, Leopardi ne riprende i *topoi* e i rituali stilistici, variandone in modo sapiente le tonalità. Fra la prosa degli esordi, ricca di figure retoriche e scritta «con una certa attenzione» e i brevissimi messaggi degli ultimi anni, scarni e concitati, l'*Epistolario* leopardiano rivela una sorprendente molteplicità di stili e l'impiego di un linguaggio che sembra talora anticipare e preparare quello poetico.³⁶⁵ Ancora quasi totalmente insondato,

³⁶³ ALFIERI, *Rime*, cit., CXIX, pp. 119-120. Vedi *supra*, p. 112.

³⁶⁴ [GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della *Staël*, cit., p. 19. Cfr. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 198-203.

³⁶⁵ Sull'epistolario leopardiano cfr. soprattutto: EMILIO BIGI, *Le lettere del Leopardi*, in IDEM, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 183-193. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Le lettere come storia di un'anima*, in IDEM, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 99-117. CHRISTIAN

ma ricco e meritevole di attenta indagine, è il quadro degli usi e delle funzioni che, in esso, assume la memoria poetica.

La prima corrispondenza tra Leopardi e Giordani appare, da questo punto di vista, particolarmente interessante. Le lettere giovanili di Leopardi sono state da sempre considerate tra le più importanti di tutto l'*Epistolario*: il trasporto affettivo che contraddistingue queste prose si esprime in uno stile curato, che fa delle «saporose citazioni letterarie»³⁶⁶ di cui si compone lo strumento principale di una confidenza all'amico «ex abundantia cordis».³⁶⁷ L'intellettuale piacentino non solo riesce a decodificare correttamente le citazioni leopardiane, restituendole alla pienezza del loro significato, ma rilancia abilmente il raffinato gioco dell'agnizione, che si dispiega lungo tutto il carteggio, andando a interessare diverse tematiche. Analizzando la fitta rete di citazioni e riferimenti all'interno dell'*Epistolario*, è possibile notare il continuo ricorso ai medesimi testi, la ripetizione insistente di alcuni motivi o figure cari a Leopardi, che sembrano riemergere dalla memoria, richiamati da qualche suggestione, anche a distanza di anni. Nella attenta costruzione di queste epistole, la memoria poetica assume dunque una rilevanza centrale, impreziosendole dal punto di vista stilistico e modellandone la struttura attraverso una fitta serie di riferimenti che le connette le une con le altre.

La corrispondenza con Giordani ha inizio il 21 febbraio 1817, quando il giovane Leopardi invia al celebre critico letterario il proprio volgarizzamento dell'*Eneide*, scrivendogli una breve missiva, quasi un «messaggio in bottiglia»,³⁶⁸ da cui si attendeva, forse, un semplice incoraggiamento e che divenne invece lo spunto per un profondo e

GENETELLI, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, LED, 2016.

³⁶⁶ BIGI, *Le lettere del Leopardi*, cit., p. 186.

³⁶⁷ DE ROBERTIS, *Le lettere come storia di un'anima*, cit., p. 109.

³⁶⁸ Cfr. il commento di Rolando Damiani, in LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 1138.

duraturo legame intellettuale. La lunga risposta di Giordani del 12 marzo, sorpresa ed entusiasta al contempo, contiene già diversi elementi, come lo stato miserabile degli studi nella «povera Italia» e la necessità di esercitarsi nella traduzione dei classici, che diverranno il fondamento dell'ideologia condivisa dai due amici.³⁶⁹ Da questo momento in poi, le lettere si faranno estremamente confidenziali, caratterizzate da frequenti abbandoni affettuosi «come si farebbe a voce con un amico presente».³⁷⁰ L'affetto che lega i due intellettuali è fondato sul comune amore della letteratura, che ha la speciale funzione di rendere presente il corrispondente lontano, consentendo l'avvio di un intimo colloquio. Il classicista piacentino diviene così un punto di riferimento cruciale per Leopardi, che lo sceglie come suo «maestro».³⁷¹

La successiva lettera di Giordani verte sul tema dell'amor patrio, in risposta all'affermazione leopardiana di detestare Recanati e di sentire come sua unica vera terra d'origine l'Italia. La materia viene affrontata da entrambi gli intellettuali con abbondanza di citazioni letterarie. Nel descrivere il suo odio verso il natio borgo, Leopardi rovescia un riferimento oraziano: «Di Recanati non mi parli. M'è tanto cara che mi somministrerebbe le belle idee per un trattato dell'Odio della patria, per la quale se Codro non fu *timidus mori* io sarei *timidissimum vivere*».³⁷²

³⁶⁹ GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 65-67 (12 marzo 1817).

³⁷⁰ DE ROBERTIS, *Le lettere come storia di un'anima*, cit., p. 104.

³⁷¹ Cfr., ad esempio, LEOPARDI, *Lettere*, cit., pp. 47-48 (21 marzo 1817): «Di Lei non mi ha parlato altri che i suoi scritti, perché qui dove sono io, non è anima viva che parli di Letterati. Ma io non so come si possa ammirare le virtù di uno, singolarmente quando sono grandi e insigni, senza pigliare affetto alla persona. Quando leggo Virgilio m'innamoro di lui e quando i grandi viventi, anche più caldamente. I quali Ella ottimamente dice che sono pochissimi, e però tanto più intenso è l'affetto diviso tra tre o quattro solo. Non so dirle con quanta necessità, stomacato e scoraggiato dalla necessità che n'assedia, e n'affoga [...] credendo quasi che le lettere non diano più cosa bella, mi rivolga ai classici tra i morti, e a Lei e ai suoi grandi amici tra i vivi, co' quali principalmente mi consolo e mi rinforzo, vedendo ch'è pur viva la vera letteratura».

³⁷² Ivi, pp. 49-50 (21 marzo 1817).

Il verso «Codrus pro patria non timidus mori»³⁷³ è tratto dalle *Odi* di Orazio, dove viene menzionato il leggendario ultimo re di Atene, che si immolò per garantire la vittoria della propria *polis* contro Sparta. Saputo dall'oracolo di Delfi che solo la sua morte avrebbe portato Atene al trionfo, il sovrano si travestì da vecchio mendicante per ingannare gli spartani e andò incontro a una fine gloriosa in nome dell'amore per la propria patria. Capovolgendo il riferimento e intensificandolo con un superlativo, Leopardi chiarisce, con ironia, che, per Recanati, non solo non sarebbe disposto a morire, ma è addirittura «timidissimum vivere».

Giordani risponde invitando il poeta ad amare il luogo natio così come Alfieri, che si vantava di vivere ad Asti. Allo stesso tempo, però, loda la disposizione d'animo di Leopardi, a sentire come sua vera patria l'Italia: «Grandemente mi consola quella sua nobile parola di aversi riconosciuta per patria l'Italia. Oh se di molti suoi pari fosse questo santo pensiero, già sarebbe l'Italia – donna di provincie e non bordello – né sarebbe ostello di dolore – e sarebbe nave ben corredata che non temerebbe tempeste».³⁷⁴

Tra le parole dell'intellettuale piacentino affiora l'eco di una delle più memorabili terzine della *Commedia*: «Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma bordello!».³⁷⁵ La celebre invettiva è, come è noto, parte del canto sesto del *Purgatorio*, dove Dante, alla vista della grande solidarietà che stringe in un abbraccio i due concittadini Virgilio e Sordello, esplode in un'amara condanna nei confronti delle lotte intestine che devastano la penisola e della negligenza del potere imperiale. Nell'impetuoso slancio della grande passione politica e morale, Dante rappresenta in questa terzina la condizione servile dell'Italia attraverso tre

³⁷³ QUINTO ORAZIO FLACCO, *Odi, Epodi*, a cura di Luca Canali, Milano, Mondadori, 2004, p. 256.

³⁷⁴ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., pp. 76-77 (6 aprile 1817).

³⁷⁵ *Purg.*, VI, vv. 76-78. Cfr. ALIGHIERI, *Commedia*, Volume secondo, cit., p. 183-184.

metafore: quella dell'ostello di dolore, della nave abbandonata alla tempesta e della meretrice. Nella ripresa di Giordani l'ordine delle tre immagini è mutato e inoltre esse appaiono capovolte. Secondo l'intellettuale piacentino, Leopardi, con il proprio amor patrio, è in grado di cambiare le sorti della penisola, descritte dall'Alighieri: se il suo pensiero diverrà quello comune, l'Italia potrà tornare ad essere, come ai tempi di Roma, signora delle nazioni, non una dimora di dolore, ma una nave ben munita che non deve temere alcuna tempesta.

Già da questi pochi esempi è possibile comprendere come il dialogo epistolare tra i due letterati venga continuamente alimentato e rilanciato dall'utilizzo di citazioni, parte di un patrimonio culturale condiviso, caratterizzato dal ricorso frequente ai medesimi autori e testi – da Orazio a Dante, con specifico riferimento alla cantica purgatoriale – che già si sono visti impiegati nel discorso di «un italiano», e che ricompariranno nelle *Canzoni* leopardiane del 1818.

Un caso particolarmente significativo, per il tema qui trattato, è costituito da una lettera datata 29 agosto 1817; in essa, Leopardi ragguaglia l'amico riguardo alle proprie precarie condizioni di salute, che lo privano del piacere dello studio, causandogli una profonda infelicità, acuita dal suo eterno «carnefice» e distruttore: il pensiero. Nella situazione di immutabile solitudine e di assenza di ogni tipo di distrazione, l'unica forma di conforto è data dal colloquio epistolare con uno dei pochi uomini «di buon cuore» e «di buona testa», che sembra poter supplire anche all'impossibilità di trovare consolazione nella letteratura. Infine, il giovane poeta utilizza una singolare formula conclusiva: «Addio, caro Giordani», scrive, «*Sufficit talem amicum habuisse*. Oh mel conservi Iddio, chè sarebbe una morte per me qualunque sciagura sua. Addio, addio».³⁷⁶

³⁷⁶ LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 93.

La frase latina posta da Leopardi al termine dell'epistola è ricalcata, quasi perfettamente, su un'altra formula di congedo, usata da Marco Aurelio in una lettera al suo precettore Frontone: «*Sufficit talem magistrum habuisse*».³⁷⁷ La ripresa appare tutt'altro che casuale, considerando che, soltanto un anno prima, Leopardi si era dedicato alla traduzione delle epistole dell'oratore,³⁷⁸ e assume un significato importante anche in ragione dello scarto dal modello, che si realizza nella sostituzione del termine '*amicum*' a quello di '*magistrum*' impiegato dall'imperatore. È interessante notare infatti come Giordani avesse più volte rifiutato il titolo di «maestro», attribuitogli da Leopardi nelle lettere precedenti a questa: «Né di Benedetto Mosca, né di niun altro sono mai stato, né mai vorrò essere maestro: parola, che mi fa nausea ed ira. [...] Dante dunque sia sempre nelle sue mani; che a me pare il miglior maestro e de' poeti e nientemeno de' prosatori».³⁷⁹ Nonostante diversi studi siano stati dedicati alla notevole influenza della lettura e traduzione dell'opera di Frontone su Leopardi – che riconosce in questi anni il retore

³⁷⁷ M. Frontonis epistularum ad Marcum Caesarem, Liber I, X, in M. Cornelii Frontonis Opera inedita cum epistulis item ineditis Antonini Pii, M. Aurelii, L. Veri et Appiani nec non aliorum veterum fragmentis invenit et commentario praevio notisque illustravit Angelus Maius bibliothecae ambrosianae a linguis orientalibus, I, Mediolani, Regiis Typis, 1815, pp. 64-66: «Have mi magister optume. Age perge quantum libet, comminare et argumentorum globis criminere: numquam tu tamen Erasten tuum, me dico, depuleris. Nec ego minus amare me Frontonem praedicabo, minusve amabo, quo tu tam variis tamque vehementibus sententiae adprobaris, minus amantibus magis opitulandum ac largiendum esse. Ego hercule te ita amo atque depereo. Neque debere reor isto tuo dogmate, ac si magis eris alieis non amantibus et promptus eo tamen (tuosque) amabo. Ceterum quod ad sensuum densitatem, quod ad inventionis argutiarum, quod ad aemulationis tuae felicitatem, nolo quicquam dicere, nisi te multo placentis illos sibi et provocantis Atticos antevenisse. Ac tamen nequeo quin dicam, amo enim, et hoc denique amantibus vere tribuendum esse censeo, quod victoriis τῶν ἐρωμένων. Magis gaude(re di)cimus igitur, (dici)mus, inquam. Num praestabilius ubique eam sub tram pae . . . tram promsi . . . utra re magis caveret. Quid de re ista (oro) tulerit an quo(d) Magister meus de Platone. Illud equidem non temere adiuravero, si quis iste re vera Phaeder fuit, si umquam is a Socrate afuit, non magis Socratem Phaetri desiderio, quam me perisse (sines) ... duo menses ... arsisse ... amet, nisi confestim tuo amore corripitur. Vale mihi maxima res sub caelo, gloria mea. Sufficit talem magistrum habuisse. Domina mea mater te salutatur». Cfr. anche MARCO AURELIO, *Scritti*, a cura di Guido Cortassa, Torino, UTET, 2013, p. 502.

³⁷⁸ Nel maggio 1816, Leopardi inviò all'editore Stella, insieme al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, la sua traduzione dell'epistolario di Frontone edito da Angelo Mai, cfr. LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 20 (31 agosto 1816). A proposito di questa traduzione, cfr. VALERIO CAMAROTTO, *Leopardi e Frontone* in IDEM, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, cit., pp. 25-130. Cfr. anche gli altri contributi leopardiani sulla scoperta di Mai: il *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (1816) e la *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai* (1818), entrambi in LEOPARDI, *Poesie e Prose*, II, cit., pp. 933-969.

³⁷⁹ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., pp. 102-103 (16 maggio 1817).

antico come un imprescindibile modello di stile – questa citazione sembra, salvo errore, essere rimasta finora celata.³⁸⁰ Eppure, si tratta di un riferimento tutt'altro che casuale o privo di implicazioni.

Attraverso la citazione in clausola è possibile istituire un collegamento tra due figure appartenenti alla classicità, Marco Aurelio e Frontone, e i due corrispondenti moderni, Leopardi e Giordani. L'allievo e il maestro italiani si legano così ai due latini, che sono a loro volta associati, nella lettera di Marco Aurelio, ad antecedenti greci – Socrate e Fedro – i protagonisti di uno dei più celebri dialoghi platonici. «Illud equidem non temere adiuravero, si quis iste re vera Phaeder fuit, si umquam is a Socrate afuit, non magis Socratem Phaedri desiderio, quam me perisse», scrive, nella molto lacunosa epistola X, il futuro imperatore a Frontone, con un riferimento alla discussione sull'amore, che rimanda in realtà a un discorso sulla tecnica retorica e sull'educazione, messo in atto nel *Fedro*.³⁸¹ Il paragone tra Frontone e Socrate segue una sezione elogiativa dell'epistola, in cui Marco Aurelio loda il suo precettore per lo stile, caratterizzato da una 'felicitas aemulationis', o, nella traduzione leopardiana, un 'felice modo di imitare'.³⁸² Citando questo ipotesto,

³⁸⁰ Dal più recente, e già citato, CAMAROTTO, *Leopardi e Frontone*, cit., allo studio, specificamente dedicato all'*Epistolario* leopardiano, JOSEPH FIGURITO, *Leopardi e Frontone*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 437-450. Cfr. anche TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 24 e segg.

³⁸¹ Su questa lettera, dall'interpretazione controversa, cfr. MARCUS AURELIUS, MARCUS CORNELIUS FRONTO, *Marcus Aurelius in Love. The Letters of Marcus and Fronto*, edited by Amy Richlin, Chicago, University of Chicago Press, 2016 e CHRISTIAN LAES, *What could Marcus Aurelius feel for Fronto?*, «Studia Humaniora Tartuensia», 10, 2009. Cfr. anche DAVID KONSTAN, *Friendship in the Classical World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

³⁸² Si riporta di seguito la traduzione della epistola X, esemplata dal giovane Leopardi, e raccolta in *Opere inedite di Giacomo Leopardi, pubblicate sugli autografi recanatesi da Giuseppe Cugnoni*, I, Halle, Max Niemeyer editore, 1878, pp. 377-378: «Il ciel ti guardi ottimo Maestro mio. Su, continua quanto vuoi, minacciami, riprendimi con intiere falangi di argomenti, non per questo farai che io lasci di esser tuo amante. Né perché tu con varie e forti sentenze ti studj di provare, che con chi non ama si deve essere più liberale; io però meno il mio Frontone o mi prenderò minor cura di far saper che lo amo. Sì, lo giuro per gli Dei, ti amo e mi struggo d'amore per te. Né penso che debba questa tua massima se più sarai altri, che non amano e pronto nondimeno e i tuoi amerò. Del resto, quanto alla spessezza dei tuoi concetti, all'acconcio ritrovamento di sottili arguzie, al tuo felice modo di imitare, dirò solo, che hai superati di molto quegli Attici, che si compiacciono tanto di se medesimi, e si provocano gli uni gli altri. Ma tuttavia non so dispensarmi dal dire Platone. Dirò certamente, e non sarà inconsiderato il mio detto, che se vi fu mai al mondo cotesto Fedro, se egli visse mai lontano da Socrate, ti è duopo permettere, che,

certamente noto a Giordani, Leopardi può dunque riunire simbolicamente la classicità greca e latina alla contemporaneità, sulla base del dialogo a distanza, riguardante il corretto uso della tecnica retorica, delle tre diverse coppie maestro-allievo.

I due amici sono così coinvolti in una evocazione che li accosta a figure illustri del passato, un processo di *self-fashioning*, che, celato nella citazione finale della lettera, sfrutta l'agnizione per rivelarsi al corrispondente, accomunato al mittente da una serie di riferimenti culturali. Soltanto chi condivide con il poeta il patrimonio letterario classicistico dispone dei mezzi necessari a cogliere questo rimando e a ricostruire il collegamento, in tutta la pienezza del suo significato. Giordani è riconosciuto da Leopardi come il proprio Frontone, maestro di retorica e di stile, modello da seguire e da imitare. Allo stesso modo, però, il lettore coinvolto nel gioco di specchi creato da Leopardi, doveva anche riconoscere la differenza rispetto alla citazione originaria, su cui la sua attenzione era chiamata a soffermarsi. Il fuoco appare dunque puntato sul termine '*amicum*' che fa del corrispondente non soltanto un precettore, ma un caro compagno del cuore, segnando una netta distanza rispetto al modello antico.

Leopardi, insomma, pur ammettendo con reverenza i debiti nei confronti del proprio maestro, si pone, rispetto a lui, in una posizione paritaria, di comunione di affetti e sentimenti. A Giordani, il poeta non richiede soltanto insegnamenti di tipo letterario, ma quello speciale conforto che può servire da rimedio contro la solitudine, supplendo alla mancanza del piacere dello studio e del colloquio con gli antichi. In questo modo Leopardi

non meno che Socrate per Fedro, io mi strugga due mesi aver arso ami, se tosto non è sopraffatto dall'amor tuo. Addio, mia gloria, mio sommo bene sopra la terra. Mi basta di avere avuto un tal maestro. La mia Madre e Signora mia ti saluta».

Cfr. anche TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 26 e segg.

utilizza l'«oro dei Classici»³⁸³ tracciando un collegamento tra le due scritture epistolari, quella moderna, sua e di Giordani, e quella antica, dell'imperatore e di Frontone.

II. Leopardi e Madame de Staël: memoria e traduzione

In una lettera del 21 marzo 1817, indirizzata a Giordani, Leopardi descriveva così il proprio metodo di studio:

Ella dice da Maestro che il tradurre è utilissimo nella età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima. Perché quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente, e l'arricchiscono e mi lasciano in pace.³⁸⁴

Già da questa breve ma vivissima istantanea del poeta alle prese con la lettura dei classici si può comprendere l'importanza da lui accordata alla traduzione: parte imprescindibile del dialogo con l'antico, strumento indispensabile alla memorizzazione e quindi all'imitazione degli *Auctores*. Quel 'tumultuare' e 'confondersi' della mente, per l'affastellarsi delle immagini di bellezza durante la lettura, immagini che mano a mano poi prendono posto ordinate nella mente, incasellate dalla memoria, non può non ricordare il passo già citato della autobiografia di Alfieri, dedicato all'imitazione dei «quattro poeti», dove lo scrittore si 'inonda il cervello' di versi altrui, 'invasandosi' di

³⁸³ LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 113 (5 dicembre 1817).

³⁸⁴ Ivi, p. 49 (21 marzo 1817).

forme poetiche.³⁸⁵ In questo caso, come consigliatogli dal «Maestro», Leopardi identifica però specificamente nella traduzione il tramite più efficace per rispondere al «desiderio ardentissimo» «di far *suo* quello che legge».³⁸⁶

Al tema della traduzione è dedicata la prima delle lettere di Leopardi alla «Biblioteca italiana»; in questo testo, datato 7 maggio 1816, il poeta risponde al periodico milanese riguardo alla opportunità e alla utilità di una pubblicazione monumentale, annunciata da Bernardo Bellini:³⁸⁷ una versione in italiano di tutti i poeti classici greci. Se la lettera non costituisce esplicitamente una replica a *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, testimonia però una attenta lettura dell'articolo e una profonda riflessione su temi cruciali per il giovane scrittore, che proprio in questi anni è impegnato in prima persona nell'esercizio della traduzione.³⁸⁸

Nel criticare aspramente l'idea di Bellini, Leopardi parafrasa il concetto già espresso da Madame de Staël, secondo cui «non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento»;³⁸⁹ riguardo alla proposta metrica avanzata dal drammaturgo, infatti, scrive: «ed è possibile che il Sig. Bellini quando vuol tradurre un poeta si metta a noverare i piedi dei suoi versi, e stabilisca colle dita il metro che avrà ad usare?»;³⁹⁰ in merito alla presunzione di volere fornire una traduzione di tutta la poesia

³⁸⁵ ALFIERI, *Vita*, cit., IV, II, p. 184. Vedi *supra*, pp. 109-110.

³⁸⁶ LEOPARDI, *Lettere*, cit., p. 64 (30 aprile 1817).

³⁸⁷ Cfr. LIANA CAPITANI, s.v. *Bellini, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

³⁸⁸ Cfr. ancora BIGI, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, cit.; CAMAROTTO, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, cit.; IDEM, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, cit. e LEOPARDI, *Inno a Nettuno, Odae adespotaee 1816-1817*, cit. Sulla riflessione teorica di Leopardi in merito alla traduzione, cfr. ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, in particolare la sezione dedicata al rapporto fra imitazione e traduzione, pp. 25 e segg.

³⁸⁹ STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, cit., p. 7.

³⁹⁰ LEOPARDI, *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana*, cit., p. 432.

greca classica, commenta: «Certo la impresa, per parlar sempre alla greca, è Erculeia, o vogliam dire Atlantea, ma, essendoché non si traduce colla clava né cogli omeri, è a temere che un Alcide o un Atlante non possa venir buon traduttore», convinto che «per ben tradurre sia mestieri avere in certa guisa l'anima dello scrittore che è da voltare in altra lingua».³⁹¹ Dopo quelli di Ercole e Atlante, viene utilizzato così un terzo paragone tratto dal mito: Erilo, il mostro con tre vite e tre corpi dell'*Eneide*, evocato a descrivere la paradossale impresa di Bellini, che dovrebbe possedere le anime di tutti i poeti da lui tradotti.

Poco oltre, Leopardi si dimostra ancora una volta, e in questo caso esplicitamente, concorde con alcune delle idee espresse in *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*: «Io feci plauso in mio cuore a quel detto della Sig. di Staël (Bibl. Ital. Num. I): che gl'Italiani non vorranno per innanzi tradurre la Iliade tradotta da Monti», considerando una «inutilissima temerità»³⁹² il progetto di Bellini, che prevede, insieme alle altre, anche una nuova versione del capolavoro omerico.

Allo stesso modo si può notare il contributo alla riflessione leopardiana dato da un altro testo cruciale: quello anonimo di Giordani, non soltanto nella orgogliosa rivendicazione in apertura, di essere forse non 'letterato', ma «certamente Italiano»,³⁹³ ma anche nel ricorso alla comune memoria poetica, con un rimando ai *Trionfi* di Petrarca, a descrivere la figura di Omero. La citazione è accompagnata dal riferimento alla età d'oro delle scoperte dei codici, che ritorna, questa volta in chiave ironica:

³⁹¹ Ivi, p. 428.

³⁹² Ivi, p. 429.

³⁹³ Ivi, p. 427.

Chi non crederebbe che noi fossimo tornati ai tempi del Petrarca, e che le Opere di Omero, il quale è, se nol sanno gl'Italiani,

Primo pittor delle memorie antiche,
disseppellite di fresco e nettate dalla polvere di qualche monistero, avessero estremo bisogno di una traduzione per essere conosciute?³⁹⁴

Definito, petrarchescamente, «primo pittor delle memorie antiche»,³⁹⁵ Omero diverrà per Leopardi l'emblema della poesia primigenia, l'unica in grado di attingere direttamente alla natura quale fonte di ispirazione. I posteri, al contrario, non possono prescindere dall'imitazione dei classici, una imitazione di secondo grado, in quanto imita l'imitazione della natura. Perché questa sorta di mediazione si realizzi con successo occorre che non vi siano ulteriori elementi di distanza e che la memoria possa fare tesoro del testo quanto più possibile vicino all'originale; per questo, specifica Leopardi, «a tradurre Omero vuolsi piena fedeltà [...] ogni parola del testo trascurata è una gemma perduta».³⁹⁶

La riflessione di Madame de Staël sulla traduzione prosegue nella sua seconda lettera alla «Biblioteca italiana». Particolarmente interessante, a questo proposito, appare l'*incipit* dell'articolo, dove la baronessa riconosce al contempo la necessità di un traduttore per il suo testo e l'ineliminabile imperfezione insita in ogni traduzione:

Se sapessi scrivere in italiano, credo che me la intenderei facilmente col suo autore [dell'articolo «Un italiano» risponde al discorso della Staël], ma io sono nella condizione di que' due lettori

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Triumphus Fame*, III, v. 15. Cfr. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, cit., pp. 436-438.

³⁹⁶ LEOPARDI, *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana*, cit., p. 430.

de' quali l'uno recitava e l'altro gestiva. La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta.³⁹⁷

Si è già avuto modo di notare quanto questa dichiarazione possa apparire paradossale a chi consideri che l'autore del testo cui la baronessa intende rispondere, Pietro Giordani, è anche il traduttore di *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*.

A una ricerca più approfondita la frase, che mette in luce l'impossibilità di produrre una perfetta traduzione, risulta essere essa stessa contaminata da un errore di traduzione, circostanza che non sembra essere stata finora notata dalla critica. La metafora utilizzata dall'autrice per descrivere la necessità di una mediazione linguistica per il suo testo appare, infatti, piuttosto oscura: sembrerebbe fare riferimento a un dato noto («que' due lettori»), appartenente alla comune memoria culturale. Eppure, non è chiaro il perché 'due lettori' dovrebbero dividersi il compito di 'recitare' e 'gesticolare'.

Viene in aiuto, a questo proposito, una nota, abbozzata da un altro «italiano» impegnato nel dibattito classico-romantico: Carlo Giuseppe Londonio. Nella sua *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël*, firmata, ancora una volta, con l'appellativo 'patrio', il classicista commenta la frase citata per dimostrare l'incompetenza della scrittrice nel giudicare la letteratura italiana («E prima di tutto potrà nascer dubbio a taluno, se madama conosce tutte le opere e tutti i letterati d'Italia, e se conoscendo gli uni e le altre, la poca cognizione che ella ha della nostra lingua le possa permettere di emettere su loro un fondato giudizio»)³⁹⁸ Nel riportare la dichiarazione di Madame de Staël, propone, però, una *emendatio*: «[...] ma io sono nella condizione di que' due lettori (forse voleva dire

³⁹⁷ STAËL-HOLSTEIN, *Risposta alle critiche mossele*, cit., pp. 64-65. Vedi *supra*, p. 148.

³⁹⁸ UN ITALIANO L. [CARLO GIUSEPPE LONDONIO], *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël*, cit., p. 68.

attori) de' quali l'uno recitava e l'altro gestiva».³⁹⁹ L'indicazione è particolarmente preziosa, perché, restituendo senso alla metafora della scrittrice, consente anche l'individuazione della fonte da cui è tratta.

Della divisione dei ruoli tra due attori, dei quali uno pronunciava le battute e l'altro riproduceva i gesti, scrive infatti, significativamente, Condillac nel suo celebre *Cours d'étude* (1775):

Tout étoit noté dans la déclamation des anciens & les sillabes & les gestes; de sorte que l'acteur étoit assujetti à une mesure, comme aujourd'hui le musicien & le danseur.

Ce mouvement mesuré donna lieu de partager la déclamation entre deux acteurs, dont l'un récitoit, & l'autre faisoit les gestes.⁴⁰⁰

Nella traduzione del trattato, «adattato all'uso della Gioventù italiana» dall'abate Vincenzo de Muro, la formula appare perfettamente sovrapponibile a quella del testo della «Biblioteca italiana», a eccezione dell'errore sopra menzionato:

Nella declamazione degli antichi tutto era notato, e le sillabe, e i gesti, in guisa che l'attore era soggetto ad una misura, come son oggi il musico e il ballerino. Questo movimento misurato diede occasione di dividere la declamazione tra due attori, de' quali l'uno recitava, e l'altro gestiva.⁴⁰¹

³⁹⁹ Ivi, n. 2.

⁴⁰⁰ *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme, aujourd'hui S. A. R. l'infant D. Ferdinand Duc de Parme, Plaisance, Guastalle, etc., etc., etc., Par M. l'abbé de Condillac de l'académie françoise et de celles de Berlin, de Parme et de Lyon: ancien précepteur de S. A. R., Tome septieme, Histoire ancienne, aux deux-ponts, 1782, p. 555.*

⁴⁰¹ *Corso di studj, dell'abbate de Condillac, per l'istruzione di S. A. R. il Principe di Parma, l'infante D. Ferdinando duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ec., ec., Trasportato dal Francese nella nostra favella, dall'Abbate Vincenzo de Muro, ed adattato ad uso della Gioventù italiana, Terza edizione riveduta, e corretta, Tomo IX, Napoli, Nella stamperia del Ministero della Segreteria di Stato, 1815, p. 215.*

Il riferimento cui allude la scrittrice è dunque al teatro antico, ai tempi di Livio Andronico e alla metrica classica, che, scandendo quasi musicalmente la declamazione, consentiva una partizione di ruoli. L'interesse per questa particolare consuetudine sembra risalire al monumentale trattato *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) dell'abate Jean-Baptiste Du Bos,⁴⁰² che cita come fonti Isidoro di Siviglia e Tito Livio.⁴⁰³ La stessa notazione è ripresa anche in diversi altri manuali francesi, precedenti quello di Condillac, come l'*Histoire ancienne* (1730-1738) di Charles Rollin, dove un intero paragrafo del capitolo *De la Musique* è dedicato all'antica usanza della *Déclamation & geste partagés sur le Théâtre entre deux Acteurs*: «le partage qu'ils avoient fait de la déclamation entre deux Acteurs, dont l'un parloit, & l'autre gesticuloit».⁴⁰⁴

Nel suo *Traité sur la poésie dramatique* (1752), Louis Racine, figlio del più celebre Jean, confuta la teoria dei due attori, sostenendo che «La Déclamation Théâtrale n'a

⁴⁰² Cfr. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, Paris, Jean Mariette, 1719, pp. 502-503: «Enfin Isidore de Séville, qui du moins a pû voir des gens qui eussent vu représenter sur les anciens théâtres de Rome, fait mention de ce partage de la declamation entre deux Acteurs. Il dit, en parlant d'une des parties du théâtre, que c'étoit là que les Poëtes & ceux qui chantoient des Tragedies ou des Comedies, se plaçoient pour prononcer leurs récits, durant lesquels d'autres Acteurs faisoient les gestes». Cfr. anche JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Palermo, Aesthetica, 2005.

⁴⁰³ Cfr. il capitolo XLIV del libro XVIII (*De orchestra*) delle *Etymologiae: Etimologie o origini di Isidoro di Siviglia*, a cura di Angelo Valastro Canale, II, Torino, UTET, 2004, p. 524: «Orchestra autem pulpitus erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant». Tito Livio informa che fu Livio Andronico a introdurre questa abitudine nel teatro antico, cfr. LIVIUS, TITUS, *Ab urbe condita libri*, VII, II, 8-10: «Livius post aliquot annos, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquando magis vigente motu, quia nihil vocis usus inpediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relictas».

⁴⁰⁴ *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macedoniens, des Grecs*. Par M. Rollin, ancien Recteur de l'Université de Paris, Professeur d'Eloquence au College Royal, & Associé à l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres, Tome Onzieme, Première Partie, A Paris, Chez les Freres Estienne, 1775, pp. 213-221: 217. Anche in questo caso cfr. la traduzione italiana, *Storia antica degli Egizj, dei Cartaginesi, degli Assirj, dei Babilonesi, dei Medi, dei Persiani, dei Macedoni e dei Greci*, di M^r. Rollin, tradotta dal francese, edizione romana, Accresciuta, Riveduta, e Corretta, tomo XI, in Roma, nella stamperia di Gio. Desiderj, 1784, p. 311: nel capitolo *Della musica*, al paragrafo intitolato *Declamazione, e gesto divisi tra due Attori sopra il Teatro*, si legge: «[...] i Romani dividevano sovente la Declamazione Teatrale fra due Attori, de' quali l'uno parlava, e l'altro gestiva».

jamais été partagée, & n'a jamais pu l'être, entre deux Acteurs destinés l'un à faire les Gestes, l'autre à prononcer les Vers».⁴⁰⁵ Come si può notare, in Francia la questione era stata a lungo dibattuta, tanto che quella dei «deux acteurs» doveva essere divenuta quasi una locuzione idiomatica.

Non si deve pensare che lo sbaglio sia da attribuire alla penna di Madame de Staël, come sembra suggerire Londonio. La fenomenologia di questo errore rimanda a un fraintendimento di lettura e non alla ignoranza di chi scrive: è evidente infatti che la similarità grafica dei lemmi 'acteurs' e 'lecteurs' – soprattutto se 'acteurs' è scritto a mano – può trarre in inganno; al contrario, la metafora dei 'due lettori' non produce alcun senso ed è pertanto del tutto improbabile che sia stata concepita in questa forma dalla baronessa.

Si può aggiungere, inoltre, che la stessa immagine è presente in un'altra importante opera di Madame de Staël, a testimonianza della sua profonda conoscenza di questa usanza. Nelle *Considérations sur la Révolution Française* – pubblicate postume nel 1818, ma composte nel 1814 – al capitolo XIX della parte prima, *Des moyens qu'avait le roi, en 1789, pour s'opposer à la révolution*, si legge, infatti: «La royauté ne peut être conduite comme la représentation de certains spectacles, où l'un des acteurs fait les gestes pendant que l'autre prononce les paroles».⁴⁰⁶ La scrittrice si riferisce qui all'incapacità del sovrano francese di comandare le truppe dell'esercito. Ancora una volta, la notazione sulla storia

⁴⁰⁵ Cfr. *Oeuvres de Louis Racine*, VI, Paris, Le Normant, 1808, p. 539: «Je n'aurai pas de peine à détruire d'abord une opinion singulière, que l'Abbé du Bos a soutenue avec une grande vivacité, & un grand étalage d'érudition & je ne songerois pas à la détruire, si la confiance avec laquelle il l'a avancée n'avoit engagé M. Rollin, l'Abbé Desfontaines, & plusieurs autres Ecrivains connus, à répéter après lui que chez les Romains, "la Déclamation Théâtrale étoit partagée entre deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faisoit les gestes"». Si tratta del capitolo XII del trattato, dedicato alla *Declamazione teatrale degli antichi*.

⁴⁰⁶ *Considérations sur le principaux événements de la Révolution française*, in *Oeuvres Posthumes de Madame la Baronne de Staël-Holstein, Précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*, Paris, Firmin Didot frères, 1844, pp. 55-334: 102. Cfr. GERMAINE STAËL-HOLSTEIN, *Considerazioni sui principali avvenimenti della Rivoluzione francese*, traduzione di Eva Omodeo-Zona, introduzione di Adolfo Omodeo, Milano, ISPI, 1938, p. 175: «La regalità non può essere condotta come la rappresentazione di certi spettacoli, in cui uno degli autori fa i gesti mentre l'altro pronuncia le parole». Si noti come anche in questo caso la traduzione è imperfetta, dato che 'acteurs' è reso con 'autori' invece di 'attori'.

del teatro antico viene utilizzata a similitudine del nocivo scollamento di due piani che dovrebbero restare uniti, nella traduzione così come nell'esercizio del potere.

È interessante notare che la prima versione italiana del *Corso di studi* è stata pubblicata nel 1815, un anno prima della lettera di Madame de Staël; è probabile dunque che, con l'immagine dei due attori, la scrittrice intendesse fare riferimento a un dato noto al lettore italiano, impresso di fresco nella sua memoria dallo studio del celebre trattato. Eppure, il suo traduttore non doveva conoscere a fondo questo passo.

Se Madame de Staël non poteva sbagliare la citazione di una metafora così efficace, che lei stessa aveva foggato a partire dal trattato storico di Condillac, non resta che pensare che l'errore sia avvenuto in fase di traduzione, per una incomprensione di quella stessa immagine che, a chi non conoscesse l'ipotesi, doveva apparire piuttosto oscura. Il risultato è che, quasi per ironia della sorte, proprio il brano della lettera in cui la baronessa paventa una difficoltà di resa delle proprie idee attraverso il processo traduttivo divenga di fatto il più felice esempio di quella impossibilità di colmare la distanza tra la memoria, linguistica, culturale e, per così dire, citazionale, di un autore e del suo interprete.

La metafora degli attori – con la scissione tra immagine e voce, gesto e parola, resa possibile dalla metrica classica, misurabile matematicamente – rappresenta, come quella del compasso, una deleteria supremazia della scienza sull'arte. La corretta traduzione, per Madame de Staël, consiste invece in una perfetta fusione armonica di due anime, così come per il giovane Leopardi che, lo si è visto, utilizza a proposito la metafora di Erilo. Le riflessioni sulla traduzione, e sul suo rapporto con la memoria e l'imitazione, suscitate dalla lettura dei testi di Madame de Staël, verranno approfondite nel corso degli anni dal poeta; a tale proposito particolarmente interessanti si rivelano alcune densissime pagine

dello *Zibaldone*, dedicate, tra il 29 e il 30 giugno 1823, al rapporto tra le diverse lingue in riferimento alla loro adattabilità o capacità di imitare.⁴⁰⁷

Nel suo «dì natale», Leopardi è impegnato in una meditazione che connette esplicitamente la pratica della traduzione a quella della imitazione, distinguendo quest'ultima dalla 'copia'.⁴⁰⁸ Lo spunto è fornito da chi vanta la capacità della lingua tedesca di «trasformarsi in qualsivoglia lingua», esaltando le traduzioni prodotte in Germania come le più perfette. Eppure, secondo Leopardi, così come un singolo autore – Bernardo Bellini – non può tradurne molti, perché dovrebbe possedere troppe anime, allo stesso modo una lingua non potrà imitarne diverse, perché dovrebbe ritenere in sé il carattere nazionale, il genio e l'indole, di tutte quante, dato che «ogni nazione ha un suo carattere proprio e distinto da quello di tutte le altre, come lo ha ciascuno individuo». Per questo motivo, le traduzioni tedesche tanto elogiate dai contemporanei «non sono imitazioni, ma copie così compagne com'è la copia d'un quadro di tela fatta in tavola, o d'una pittura a fresco fatta a olio, o la copia d'una pittura fatta in mosaico, o tutt'al più in rame inciso, colle medesimissime dimensioni del quadro».⁴⁰⁹

Questa distinzione è importante e viene ribadita con decisione poco oltre, dove chi imita è paragonato a «chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato», mentre chi copia è raffigurato «come chi da una figura di cera ne ritrae un'altra tutta compagna, pur di cera».⁴¹⁰ La metafora, tratta dal campo delle

⁴⁰⁷ Si tratta delle pagine 2845-2861 dello *Zibaldone*.

⁴⁰⁸ Sul tema dell'imitazione, considerato nelle sue diverse declinazioni, nell'opera leopardiana, cfr. VALERIO CAMAROTTO, s.v. *Imitazione*, in *Lessico leopardiano 2016*, a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 47-56.

⁴⁰⁹ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 2846 (29-30 giugno 1823).

⁴¹⁰ Cfr. con quanto si può leggere nel già citato manuale di Pietro Sforza Pallavicino, al capitolo sull'imitazione, *Trattato dello stile e del dialogo*, cit., p. 312: «E perché spesso confondonsi le quistioni di cose con le quistioni di parole, sia prò il ricordare, che quantunque l'imitare e l'inventare paiano opere tra sé opposte; nulladimeno il Poeta è per una stessa opera imitatore ed inventore: il che si raccoglie da un principio universale per noi statuito dal distinguere l'imitatore dall'emolo: Che spesso chi rassomiglia co' suoi lavori gli altrui solo in un genere molto largo, ma sotto quel genere produce una Specie tutta diversa

arti figurative, nel segno dell'*ut pictura poesis*, è funzionale a illustrare la distinzione tra un genere di traduzione che tenta di riprodurre i concetti, lo 'spirito', «l'indole, la forza, la qualità, il genio della lingua e dell'autore originale», rispetto a un altro che si sforza di 'contraffare' la forma, differenziando così «l'imitare dall'agguagliare, o rifare, le cose dalle parole». La traduzione del primo tipo, cioè l'imitazione virtuosa, è operazione pregevole per la sua difficoltà, caratteristica che ne accresce la 'maraviglia', mentre la copia è considerata «bassa e triviale per la molta facilità, che toglie la maraviglia»:

Quest'opera non è gran lode al traduttore, perchè non ha nulla di maraviglioso; perchè nè la preparazione della pasta, nè la fattura della stampa ch'egli vi applica, appartiene a lui, il quale per conseguenza non è che un operaio servile e meccanico; perchè dov'è troppa facilità quivi non è luogo all'arte, nè il pregio dell'imitazione consiste nell'uguaglianza, ma nella simiglianza, nè tanto è maggiore quanto l'imitante più s'accosta all'imitato, ma quanto più vi s'accosta secondo la qualità della materia in cui s'imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch'è più, quanto v'ha più di creazione nell'imitazione, cioè quanto più v'ha di creato dall'artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll'imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più

da' lavori rassomigliati, chiamasi meritatamente inventore; però che rinviene una forma nuova per accoppiarvi le proprietà di quel genere, le quali egli vede già poste ma con altra comitiva assai differente: il che suol esser magisterio di fecondo acuto e ingegno. E per tal cagione il Pittore e lo Scultore che ritraggon dal naturale, sono inventori, perchè imitan sì, ma ne' colori ne' sassi, ciò che in altra maniera dissimilissima di cose veggon fatto dalla Natura, o da qualche arte diversa. Là dove il Pittor che ricopia, non è chiamato inventore, perchè imita cosa già fatta dall'istess'arte, e nella medesima Specie. Così l'essenza pur della Poesia consiste in quell'invenzione, che sia una imitazione fatta con le parole, di cose non formate dall'istess'arte, e di grandissima lunga differenti in ispecie dalle stesse parole imitanti». Cfr. gli *Elenchi di letture* leopardiani (LEOPARDI, *Poesie e Prose*, II, cit. p. 1221): «Pallavicino. Trattato dello stile e del dialogo. Modena 1819». Il manuale è citato in due pensieri dello *Zibaldone*, datati rispettivamente 26 dicembre 1822 (p. 2661) e 5 gennaio 1823 (p. 2662). Due brani del trattato (*Origine dell'uso di trattar le materie scientifiche con linguaggio e stile incolto; Diletto che si ha dalla rima*) sono antologizzati nella *Crestomazia italiana*, GIACOMO LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, a cura di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1968, pp. 496-497; 500-501. Cfr. MADDALENA LOMBARDI, «Un perfetto stile». *Leopardi e i trattati del Buommattei e del Pallavicino*, in *Leopardi e il '500*, a cura di Paola Italia, Prefazione di Stefano Carrai, Ospedaletto, Pacini, 2010 pp. 219-234.

dall'artefice che dalla materia, ed è più nell'arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori.⁴¹¹

Nonostante siano già passati diversi anni da quell'inizio di dibattito così fecondo di suggestioni per il giovane poeta,⁴¹² non vi è dubbio che questa riflessione sia legata alla lettura di *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, così come annota Leopardi stesso, dove, in riferimento alla necessità di imitare i concetti e non le parole, scrive: «e mad. di Staël ancora è di questo sentimento in un passo che ho recato altrove della prima lettera alla Biblioteca Italiana, 1816. n. 1».⁴¹³

Il richiamo torna ancora in chiusura del brano, quando il poeta descrive le traduzioni tedesche come opere paragonabili piuttosto a un «simulacro anatomico» o a un «automa» che a una «statua di Canova», misurabili «col compasso», ma non assaporabili e gustabili «col palato», innestando così la riflessione di Madame de Staël sulla traduzione («non si

⁴¹¹ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 2857. Cfr. con il passo del *Trattato di Prospettiva* (1766) di Eustachio Zanotti antologizzato nella *Crestomazia* e intitolato *La imitazione, se troppo si avvicina al vero, non dà piacere* (LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, cit., pp. 518-519).

⁴¹² Già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* veniva espresso un simile concetto: «Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il maraviglioso, e per conseguenza il dilettevole dell'imitazione, il quale è tanto essenziale che tolto via, si può dire che il diletto poetico parte si riduca alla metà, parte al niente» e ancora «Ma l'imitare semplicemente al vivo, e del resto comeché sia, non è pur cosa facile ma triviale: imita ciascuno di noi tutto giorno, imita il volgo principalmente, imitano le bertucce, imitava quel buffone di Fedro quanto si può dire al naturale il grugnito del porco. Ma che maraviglia deriva da questa sorta d'imitazioni? e quindi che diletto? Se la sentenza dei romantici fosse vera, andrebbe fatto molto più conto delle balie che dei poeti, e un fantoccio vestito d'abiti effettivi con parrucca, viso di cera, occhi di vetro, varrebbe assai più che una statua del Canova o una figura di Raffaello». Ritorna anche la contrapposizione con le macchine della scienza: «anzi perché ciaschedun poeta in cambio di scrivere non inventa qualche bella macchina la quale mediante diversi ingegni metta fuori di mano in mano vedute e figure di qualsivoglia specie, e imiti il suono col suono, e in breve, rappresentando ordinatamente quello che sarà piaciuto all'inventore, non operi sol tanto nella immaginativa ma eziandio ne' sensi del non più lettore ma spettatore e uditore e che so io?» (pp. 419-420).

⁴¹³ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 2851 (29-30 giugno 1823). La lettera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* è citata anche ivi, p. 94 (dopo una serie di rimandi alla *Corinne*, vedi ivi, pp. 73 e segg.) e p. 962. In questo caso, trattando delle traduzioni tedesche, il riferimento è però specificamente alla *Allemagne*, già menzionata a proposito (cfr. ivi, pp. 1948 e segg.; 2079 e segg.) come nota Pacella (cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, III, Milano, Garzanti, 1991, p. 808). Cfr. anche ROLANDO DAMIANI, *Leopardi e Madame de Staël*, «Lettere Italiane», XLV, 4, 1993, p. 538.

traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento») in una più generale dicotomia tra scienza e arte, matematica e letteratura, caratteristica del suo pensiero linguistico. In questo senso, nella traduzione difficile e «maravigliosa» si realizza quella fusione tra imitazione e creazione dal nuovo, memoria e invenzione, cui tende tutta la poesia di Leopardi.

III. «Scire nostrum est reminisci»

Il collegamento tra imitazione e traduzione è già presente nella prima lettera di Madame de Staël, dove, infatti, l'autrice utilizza, in riferimento ai due concetti, la stessa efficace metafora: quella del travestimento. La versione dell'*Iliade* di Monti è rappresentata attraverso l'immagine di un Omero vestito all'italiana: «Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre la Iliade, poiché Omero non si potrà spogliare dell'abbigliamento onde il Monti lo rivestì».⁴¹⁴ Allo stesso modo, imitare significa vestire i panni altrui, come si può notare in una delle sezioni cruciali dell'articolo, dove viene enunciata la differenza tra 'conoscere' e 'imitare': «gl'intelletti della bella Italia rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete».⁴¹⁵

La distinzione, come si è visto, non fu valutata dai classicisti: persino la risposta di Giordani, nella sua equilibrata presa di posizione contro le istanze romantiche dimostra di non cogliere il punto, quando, rilanciando l'immagine metaforica proposta dalla

⁴¹⁴ STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, cit., p. 7.

⁴¹⁵ Ivi, p. 8.

baronessa, raffigura l'intellettuale italiano in forma di ermellino, animale che è in grado di produrre il più nobile dei vestimenti per se stesso: «non ci bisognerà andare vilmente accattando fuori, di che adornare l'ingegno: il quale dèe della propria sustanza vestire se stesso, come dalle sue viscere trae donde ricoprirsi quell'animaletto industrioso, che prepara i manti ai re, e gli abbigliamenti alle belle». ⁴¹⁶

Nella polarizzazione tra il mendicante – fuor di metafora colui che imita le letterature straniere contemporanee, il romantico – e l'ermellino, che può vantare il più nobile dei capi di abbigliamento, avendo ereditato geneticamente un bene prezioso, che altri sarebbero disposti a pagare a caro prezzo – il classicista che fa tesoro della tradizione letteraria greca e latina, depositaria della massima perfezione e bellezza in campo artistico – è insito il nucleo della polemica antiromantica espressa da Giordani; l'uso metaforico al contempo dimostra l'incomprensione della distinzione enunciata da Madame de Staël.

Per questo, nella sua seconda lettera, la baronessa esprimerà ancora una volta la sua raccomandazione a conoscere quanto più possibile le letterature straniere, per poi scegliere liberamente tra un'ampia rosa di modelli quali imitare.

In questo passo l'autrice usa un'altra metafora tradizionale dell'imitazione, la metafora acquatica, che è anche alla base del concetto di fonte letteraria. Lo scrittore dovrà cercare nuove sorgenti, dato che quelle antiche sono quasi esauste («Queste fonti, per quanto sieno buonissime, non sono però sufficienti, perchè vi si è attinto sì spesso, ch'esse non bastano più ai bisogni della riflessione»); se non si troveranno diverse fonti a cui attingere, la letteratura italiana correrà il pericolo di una «inondazione d'idee e di frasi comuni», che avrà come conseguenza la 'sterilità' delle lettere. ⁴¹⁷

⁴¹⁶ [GIORDANI], «Un italiano» risponde al discorso della Staël, cit., p. 18.

⁴¹⁷ STAËL-HOLSTEIN, *Risposta alle critiche mossele*, cit., pp. 65-66.

Madame de Staël cita a questo proposito Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, quali esempi di intellettuali ‘moderni’, che non trascuravano alcun tipo di lettura che potesse loro «procacciare qualche idea in più», nel segno della reinterpretazione del canone settecentesco dei «quattro poeti», considerati non più «imitatori sovrani» dei classici antichi, ma precursori dei romantici, geni creatori alla costante ricerca di nuove fonti di ispirazione per le proprie opere.

Diversamente da Giordani e dagli altri classicisti impegnati nel dibattito, Leopardi comprese la distinzione enunciata da Madame de Staël, che costituì per lui uno dei nodi più difficili da sciogliere dell’intera diatriba. «Che conoscere non porti seco necessità d’imitare è proposizione che benchè paia vera così a prima giunta, esaminata con maturità di riflessione potrebbe non parer tale in tutta la sua ampiezza»,⁴¹⁸ scriverà nella sua seconda lettera alla «Biblioteca italiana».

Nell’articolo, argomentando la propria convinzione, Leopardi risponde e rilancia il gioco metaforico di Madame de Staël e Giordani. Riprende, innanzitutto, l’immagine, proposta dal classicista piacentino, dell’‘innesto’, introducendo due analoghe figure di mostri compositi; se Giordani aveva scelto la celebre chimera oraziana e il centauro, di dantesca memoria, qui si possono trovare satiri e arpie:

Leggete i Greci, i Latini, gl’Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, e ove pure vogliate leggerli, se è possibile non gl’imitate, e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero Virgilio e Tasso nè vogliate innestare nei lor celesti Poemi Fingallo e Temora, con far mostri più ridicoli de’ Satiri, più osceni delle Arpie.⁴¹⁹

⁴¹⁸ LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, cit., p. 435.

⁴¹⁹ LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, cit., p. 439. Il riferimento è anche all’orrore caratteristico di molta poesia romantica, come traspare dal *Discorso* leopardiano del 1818, dove vengono menzionati gli

Con il riferimento ai satiri, il poeta introduce l'idea del ridicolo accanto a quella, già presente in Giordani, di deformità e orrore, mentre l'immagine delle arpie richiama una sensibile memoria dantesca.⁴²⁰ Si può notare anche una sintetica indicazione di canone, per così dire genetico, con i tre classici della letteratura greca, latina e italiana, legati tra loro da un rapporto di discendenza imitativa, cui si contrappone l'«Omero del Nord», che deve necessariamente essere escluso dal canone di imitazione. A questo proposito, a quanto già scritto riguardo alle antologie poetiche come il *Parnaso italiano*, che, come si è visto, prevedono una legittimazione dei classici italiani quali discendenti dei greci e dei latini, sarà interessante aggiungere che le *Poesie di Ossian*, nella celebre traduzione di Melchiorre Cesarotti, saranno invece incluse, a metà Ottocento, in una pubblicazione miscellanea dal titolo *Parnaso straniero*.⁴²¹

Se l'immagine dell'innesto passa sostanzialmente invariata dal testo di Giordani a quello leopardiano, la metafora dell'acqua impiegata da Madame de Staël è ora utilizzata, all'opposto, contro i romantici: le antiche fonti non sono esaurite e le nuove acque del nord rischiano di inondare l'Italia: «Apriamo tutti i canali della letteratura straniera,

‘ippogrifi’, ‘ircocervi’ e i «tanti innesti chimerici con quel diletto che può scaturire dal mostruoso». LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 388; cfr. anche Zibaldone, cit., p. 10, dove si parla dei romantici che «per certa libertà di pensare e di comporre partoriscono mostri».

⁴²⁰ Le «brutte Arpie» di *Inf.* XIII: «Ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre; / fanno lamenti in su li alberi strani» (vv. 13-15). Cfr. GIORGIO PADOAN, s.v. *Arpie*, in *Enciclopedia dantesca*, cit.

⁴²¹ *Parnaso straniero*, Volume Undecimo, Inglesi, Venezia, Antonelli, 1848, dove sono antologizzati *Fingal* (pp. 171 e segg.) e *Temora* (pp. 419 e segg.). La pubblicazione dei volumi del *Parnaso straniero* (in cui sono inclusi anche *Greci e Latini*) inizia nel 1834 e prosegue fino al 1850. La prefazione del curatore, Francesco Zanotto, recita: «Raccolto abbiamo in questo undecimo volume del Parnaso Straniero, quanto di meglio produssero le muse di Albione, ovvero quanto parve a' nostri poeti più proprio per essere volto nella lingua dell'Arno. [...] Già fin da quando l'epica poesia era caduta presso i Greci e presso i Romani, sorse nella Scozia il celebre Ossian, come opina il Blair nella sua dissertazione, che abbiain fatto precedere ai poemi di quel celtico bardo; il cui merito, quantunque non pensiamo sia tale, quale lo vien giudicando il prefato Blair, pure non può negarsi che si trovano in essi poemi tali bellezze originali, che in vano altrove potrebbero rinvenire. Lo averli tradotti per la prima volta il Cesarotti, con quella poetica vena tutta sua, e per la quale traduzione ottenne fama non peritura, procurò ad Ossian venerazione in Italia. E ben tosto il Leoni si accinse a recare nella patria favella altri poemi, o ignorati o trascurati dal Cesarotti. — Ossian adunque qui ottenne nella nostra raccolta il primo luogo» (p. V).

facciamo sgorgare ne' nostri campi tutte le acque del settentrione, Italia in un baleno ne sarà dilagata, tutti i poetuzzi Italiani correranno in frotta a berne, e a diguazzarvi, e se n'empieranno sino alla gola»,⁴²² una rappresentazione, questa, che implica, nell'immagine della golosità dei poeti italiani, la piena consapevolezza del pericoloso fascino della letteratura romantica.

In aggiunta alla metafora acquatica, compare anche un'altra immagine topica, quella, già più volte citata, della *digestio*, che raffigura la memoria come uno stomaco: «Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo».⁴²³ Leopardi invita gli scrittori italiani a nutrire la propria memoria soltanto di testi classici, che possono senz'altro saziarla; non dovranno essere troppo golosi come i romantici, eviteranno, fuor di metafora, di leggere senza metodo diverse letterature, ma con moderazione sceglieranno l'essenziale e lentamente lo gusteranno, per assimilarlo al meglio.

Questa raccomandazione è quasi la traduzione di una delle massime più memorabili del classicismo: «*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*».⁴²⁴ Si tratta, ancora una volta, dell'*Ars poetica* e dell'invito, in forma di chiasmo, allo studio assiduo, finalizzato alla pratica imitativa. Come si è avuto modo di notare, la sentenza è citata quasi alla lettera da Lorenzo Da Ponte, quando, nella propria autobiografia, descrive la faticosa operazione di apprendistato poetico.⁴²⁵ Leopardi, che certo doveva avere questo aforisma impresso nella memoria, lo appunterà in una pagina dello *Zibaldone*,

⁴²² LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, cit., p. 438.

⁴²³ Ivi, p. 439.

⁴²⁴ HORATIUS FLACCUS, *Epistles, book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*, cit., p. 67, vv. 268-269.

⁴²⁵ Cfr. *supra*, pp. 103-104.

dedicata ai verbi continuativi latini, soffermandosi sull'uso del termine 'versare' e sulla 'assiduità' dell'azione da esso descritta.⁴²⁶

La citazione oraziana percorre come un *refrain* tutto il dibattito classico-romantico, ripetuta insistentemente nelle lettere dei classicisti in risposta a Madame de Staël, da quella, rancorosa, di Trussardo Caleppio («imitate gl'inglesi e i tedeschi, ci diranno con madama alcuni cervelli moderni, non che tutti i partigiani della poesia romantica; e noi con quel rancido di Orazio andrem ripetendo ai nostri concittadini: "Vos exemplaria graeca / Nocturna versate manu, versate diurna"»),⁴²⁷ alla più moderata di Giuseppe Londonio («credo tuttavia agevol cosa il provare che quanto ella s'inganna nell'accusare la sterilità attuale della nostra letteratura, altrettanto va errata nella scelta dei mezzi per toglierla a questo supposto stato di frivolezza e di abbiezione. Leggete, meditate, traducete, ella ne dice, le poesie inglesi e tedesche, quelle *nocturna versate manu, versate diurna*; [...]»),⁴²⁸ e infine echeggiata, ma soltanto per confutarla, dalla penna romantica di Pietro Borsieri («Né a far risorgere la nostra letteratura [...] basta ricantarci, siccome adopera il sig. T. C., il consiglio d'Orazio: ".....Vos exemplaria graeca / Nocturna versate manu, versate diurna" poiché l'esser nutrito d'antica letteratura è qualità necessaria per chi professa gli studi; ma non basta ora *ella sola* ad infondere nelle opere degli scrittori, non dico già la sostanza, ma né l'apparenza pure dell'originalità e dell'invenzione. Grandissimi ingegni ci hanno preceduti nell'imitazione greca e latina: essi, per dir così, hanno colto il fiore dell'antichità; a noi non ne resta che il gambo»).⁴²⁹

⁴²⁶ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 1142 (6-8 giugno 1821).

⁴²⁷ C. [CALEPPIO], *Due articoli contro Madame di Staël*, cit., p. 62.

⁴²⁸ UN ITALIANO L. [CARLO GIUSEPPE LONDONIO], *Risposta ai due discorsi di Madame di Staël*, cit., p. 69.

⁴²⁹ PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, Milano, settembre 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, p. 119.

Con l'uso della metafora della *digestio*, di lunga tradizione, da Quintiliano ad Agostino a Petrarca, e il riecheggiamento della massima oraziana, Leopardi mette così in pratica i precetti classicistici che intende difendere contro i romantici, raccomandando una lettura meditata e assidua, improntata alla memorizzazione e quindi all'imitazione dei classici; uno studio non dissimile da quello che uno dei grandi modelli moderni di Leopardi, Alfieri, racconta nella propria autobiografia. Il nesso tra memoria e imitazione è reso, infine, ancora più esplicito nella conclusione della lettera alla «Biblioteca italiana», dove viene ripetuto il concetto chiave secondo cui «Conoscere giunge a tanto da rendere il non imitare poco men che impossibile». ⁴³⁰

Alla esortazione, di stampo classicistico, a 'ruminare' e 'versare' giorno e notte i testi dei propri illustri predecessori si accompagna la consapevolezza, tutta leopardiana, che «il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai». ⁴³¹ In questo scarto si percepisce la peculiarità della risposta di Leopardi al dibattito classico-romantico, nell'individuazione di una distanza incolmabile del moderno rispetto all'antico: diversamente dai classicisti, del primo dei «quattro poeti», presto destinato a prevalere sugli altri tre nel canone letterario italiano, Leopardi mette in evidenza l'originalità, eppure, al contempo, contrariamente ai romantici, sottolinea l'impossibilità di attingere a tale primitiva «scintilla divina», emulando i propri 'padri'.

Due anni dopo, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, riprenderà questa idea, ribadendo la necessità, per il poeta moderno, di studiare l'antico, proprio per

⁴³⁰ LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël-Holstein ai medesimi*, cit., p. 440.

⁴³¹ Ivi, pp. 437-438.

potere di nuovo imitare, seppure in maniera mediata, la natura.⁴³² Riguardo al canone dei classici, viene nuovamente evidenziata la originalità dei «quattro poeti», qualità in cui consiste la loro grandezza: «L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofistica, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo? sono queste le cose che si vedono e s'ammirano in Dante nel Petrarca nell'Ariosto nel Tasso? dei quali, e massimamente dei tre primi, è stato detto mille volte che sono e similissimi agli antichi, e diversissimi».⁴³³ Leopardi concorda con di Breme, dunque, sulla condanna dei servili imitatori: «Che secolo è questo? a che si grida e si strepita? dove sono i nemici? chi loda più la Sofonisba del Trissino perch'è modellata secondo le regole di Aristotele, e l'esempio dei tragici greci? chi legge l'Avarchide dell'Alamanni perch'è un'immagine fedelissima dell'Iliade?», concludendo però che «l'aver queste cose in dispregio, e il ricercare quelle che ho dette più sopra, non ce l'hanno insegnato i romantici».⁴³⁴

Oltre all'attitudine non completamente classicistica né decisamente romantica nei confronti del canone dei «quattro poeti», è interessante notare la maniera in cui il quartetto viene, forse per la prima volta, diviso: «E qui non voglio compiangere l'età nostra [...] né pronosticare dei tempi che verranno quello che l'esperienza dei passati e del presente dimostra pur troppo chiaro, che qualunque sarà poeta eccellente somiglierà Virgilio e il

⁴³² Cfr. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 386: «Ora da tutto questo e dalle altre cose che si son dette, agevolmente si comprende che la poesia dovette essere agli antichi oltremisura più facile e spontanea che non può essere presentemente a nessuno, e che a' tempi nostri per imitare poetando la natura vergine e primitiva, e parlare il linguaggio della natura (lo dirò con dolore della condizione nostra, con dispregio delle risa dei romantici) è pressoché necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi. Imperocché non basta ora al poeta che sappia imitar la natura; bisogna che la sappia trovare, non solamente aguzzando gli occhi per iscorgere quello che mentre abbiamo tuttora presente, non sogliamo vedere, impediti dall'uso, la quale è stata sempre necessarissima opera del poeta, ma rimuovendo gli oggetti che la occultano, e scoprendola, e disepellendo e spostando e nettando dalla mota dell'incivilimento e della corruzione umana quei celesti esemplari che si assume di ritrarre».

⁴³³ Ivi, pp. 389-390.

⁴³⁴ Ivi, p. 390.

Tasso, non dico in ispecie ma in genere; un Omero un Anacreonte un Pindaro un Dante un Petrarca un Ariosto appena è credibile che rinasca».⁴³⁵ Si tratta di una distinzione notevole, sulla quale si avrà modo di tornare.

A giustificazione della sua idea riguardo all'impossibilità di conoscere senza imitare, Leopardi porta ad esempio la propria esperienza personale; mancano ancora solide basi filosofiche, che non tarderanno però a confermare l'intuizione del giovane poeta. Se infatti il dibattito classico-romantico costituì una importante occasione per meditare sul nesso tra memoria e imitazione, sarà soprattutto la lettura di un testo, cruciale per la formazione leopardiana, a fornire il necessario sostrato filosofico in base al quale sviluppare maturamente queste prime riflessioni.

Si tratta del *Saggio filosofico sull'umano intelletto*, la versione italiana del compendio del celebre *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) di John Locke, tradotto da Francesco Soave.⁴³⁶ Si può trovare il *Saggio* nel catalogo della biblioteca di Leopardi,⁴³⁷ che, con tutta probabilità ebbe occasione di leggere questo manuale tra il 1820 e il 1821, un altro momento decisivo, insieme al 1816-1818, per la sua formazione.⁴³⁸ L'importanza di Locke per il sistema filosofico leopardiano è sottolineata dal poeta stesso in diverse pagine dello *Zibaldone*:

⁴³⁵ Ivi, p. 388.

⁴³⁶ LOCKE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto*, cit. Su Francesco Soave, fra i principali promotori del Sensismo in Italia, cfr. GIUSEPPE MICHELI, s.v. *Soave, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018.

⁴³⁷ Cfr. il *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche», IV, 1899, Ancona, Morelli, 1899.

⁴³⁸ Sull'importanza della filosofia del Settecento per la formazione del pensiero leopardiano, cfr. soprattutto MARIO SANSONE, *Leopardi e la filosofia del Settecento* e ALBERTO FRATTINI, *Leopardi e gli ideologi francesi del Settecento*, entrambi in *Leopardi e il Settecento: atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani*: Recanati, 13-16 settembre 1962, Firenze, Olschki, 1964, pp. 133-174; pp. 253-282; in particolare, su Locke, GIUSEPPE RANDO, *Leopardi: la pedagogia, Locke e la formazione del genio*, in «*Zibaldone*» cento anni dopo. *Composizione, edizioni, temi*: atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, Portorecanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 625-650; BORTOLO MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke: alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003.

Scire nostrum est reminisci dicono i Platonici. Male nel loro intendimento, cioè che l'anima non faccia che ricordarsi di ciò che seppe innanzi di unirsi al corpo. Benissimo però può applicarsi al nostro sistema, e di Locke. Perché infatti l'uomo, (e l'animale) niente sapendo per natura ec. tanto sa, quanto si ricorda, cioè quanto ha imparato mediante le esperienze de' sensi. Si può dire che la memoria sia l'unica fonte del sapere, ch'ella sia legata, e quasi costituisca tutte le nostre cognizioni ed abilità materiali o mentali, e che senza memoria l'uomo non saprebbe nulla, e non saprebbe far nulla. E siccome ho detto che la memoria non è altro che assuefazione, nasce (benché prestissimo) da lei, ed è contenuta in lei, così vicendevolmente può dirsi ch'ella contiene tutte le assuefazioni, ed è il fondamento di tutte, vale a dire d'ogni nostra scienza e attitudine. Anche le materiali sono legate in gran parte colla memoria. Insomma siccome la memoria è essenzialmente assuefazione dell'intelletto, così può dirsi che tutte le assuefazioni dell'animale sieno quasi memorie proprie de' rispettivi organi che si assuefanno.⁴³⁹

Secondo Locke, come è noto, le idee non sono innate, ma derivano dall'esperienza individuale, acquisite attraverso i sensi. In questo sistema la memoria è fondamentale per garantire continuità, per assicurare la percezione, da parte dell'individuo, di un'identità personale, che si prolunghi nel tempo, al di là della caducità delle idee. L'animo umano, essendo limitato, non può tenere in vista molte idee allo stesso tempo e dunque ha bisogno di racchiuderle in un deposito, che le conservi e consenta poi di risvegliarle in futuro: questo meccanismo è essenziale per ogni azione.

Si tratta di un concetto radicalmente opposto a quello di Platone e dei platonici, secondo i quali l'individuo, stimolato dalla percezione sensibile, riscopre gradualmente nel proprio intelletto, attraverso un processo di reminiscenza, le idee eterne, causa e origine del

⁴³⁹ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., pp. 1675-1676, 11 settembre 1821. Contro le idee innate, cfr. anche ivi, p. 1235, 28 giugno 1821; p. 1339, 17 luglio 1821; p. 2707-2708, 21 maggio 1823.

mondo fenomenico. Una volta negata l'esistenza di principi innati, la memoria diviene l'unica fonte del sapere. Per questo motivo, Leopardi, pur prendendo le distanze dalla teoria dell'anamnesi, può riutilizzare l'aforisma platonico «scire nostrum est reminisci», riletto attraverso Locke, con un diverso significato, diametralmente opposto; la conoscenza è ora necessariamente collegata alla memoria, conoscere significa ricordare. Il rifiuto delle idee innate conduce, per il poeta, al concetto di assuefazione: uno dei concetti chiave della sua filosofia.⁴⁴⁰

La mediazione di Soave non si esercita in senso soltanto linguistico, ma anche, soprattutto, filosofico. Il testo di Locke, infatti, viene aggiornato con un apparato di commento che presenta gli ultimi sviluppi del pensiero moderno, intendendo proporsi quale sistema metafisico compiuto. Con l'aggiunta di *Appendici*, scritte di proprio pugno, il padre somasco mira ad approfondire l'analisi di alcune questioni trascurate da Locke e, al contempo, a portare all'attenzione del lettore le teorie di autori a lui contemporanei, *in primis* Condillac. Grazie a questa peculiare mediazione, che incide notevolmente sulla ricezione dell'opera, Leopardi può trovare racchiuse in un unico trattato le maggiori teorie empiristiche e sensistiche in campo gnoseologico; sono proprio le sezioni aggiunte da Soave a divenire spesso il suo oggetto di riflessione privilegiato.

Se si possono riscontrare importanti tangenze tra il pensiero di Leopardi e il capitolo dedicato da Locke alla *Retention*, meno nota, ma non per questo meno significativa, è l'influenza della relativa appendice *Riflessioni intorno alla memoria*. In essa Soave si occupa dei processi mnemonici involontari, quasi del tutto trascurati dal fondatore dell'empirismo, riportando le tesi sensistiche di Condillac, in particolare le teorie riguardo l'associazione d'idee e la reminiscenza come visione di una doppia immagine, che

⁴⁴⁰ Cfr., ad esempio, ivi, pp. 1254-55, 1 luglio 1821; p. 1631, 5 settembre 1821; pp.1661-1663, 10 settembre 1821, pp. 1765-76, 22 settembre 1821.

incidono sull'elaborazione del concetto di memoria non solo del filosofo autore dello *Zibaldone*, ma anche del poeta delle *Ricordanze*.

Con l'appendice sulla memoria Soave intende dare risposta a due domande aperte della filosofia contemporanea, trattando di come le passate rappresentazioni si risvegliano nonostante siano assenti gli oggetti che le hanno prodotte e del processo di 'reminiscenza'. Viene anzitutto sottolineato che per gli empiristi la memoria è un processo volontario, mentre il Sensismo mostra la vera natura di questa facoltà, che dipende in gran parte dal caso: «Resta or solo ad osservare, che Locke attribuisce alla memoria, come pur nota l'Abate di Condillac, assai più forza ch'ella non ha. Le idee non si risvegliano che per via d'associazione».⁴⁴¹

Il problema dei processi di memoria involontaria è centrale nella speculazione filosofica leopardiana del biennio 1820-1821, connesso al concetto di assuefazione; seguendo la lezione di Condillac, appresa attraverso la mediazione di Soave, il poeta indaga l'associazione di idee in molte pagine dello *Zibaldone*. Secondo Leopardi, la memoria è una particolare abitudine e come tutte le abitudini agisce spesso indipendentemente dalla volontà. Può accadere che una situazione presente ne richiami alla mente un'altra provata in precedenza; a risvegliare il ricordo possono contribuire i suoni dolci e penetranti, gli odori, la luce, che influiscono sulla immaginazione in modo fisico, attraverso i sensi.⁴⁴² Mentre se si desidera ricordare qualcosa in particolare, spesso non si è capaci di farlo,⁴⁴³ il processo di associazione di idee è particolarmente evidente quando si è sul punto di addormentarsi, quando dunque non si riceve alcuna suggestione sensibile, ma le idee si collegano l'una a l'altra spontaneamente:

⁴⁴¹ LOCKE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto*, cit., p. 124.

⁴⁴² Cfr. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., pp. 183-185, 24 luglio 1820; pp. 1453-1455, 4 agosto 1821; pp. 1776-1778, 23 settembre 1821; pp. 3386-3388, 9 settembre 1823.

⁴⁴³ Ivi, pp. 1776-1777, 23 settembre 1821.

Pare che l'anima nell'addormentarsi deponga i suoi pensieri e immagini d'allora, come deponiamo i vestimenti, in un luogo alla mano e vicinissimo, affine di ripigiarli, subito svegliata. E questo pure senza operazione della volontà. Parimente s'io dentro la giornata aveva letto per un certo tempo del greco o latino o francese o italiano elegante ec. quando la mia memoria era più pronta, [...] mi risvegliava con varie frasi di quelle lingue in mente, e quasi parlando quelle lingue fra me, non ostante che nel sonno, nessuna idea me le avesse richiamate. Questo pure involontariamente.⁴⁴⁴

Si può notare un ulteriore impiego della metafora dell'abbigliamento, qui specificamente connessa alla memoria: i ricordi sono paragonati ad abiti, che l'animo preserva in uno speciale armadio, un'altra delle varie declinazioni del deposito memoriale. Il *topos* è qui rielaborato in modo originale, trasformando il magazzino in guardaroba pronto a contenere gli abiti – che rappresentano i ricordi, ma anche le abitudini, le assuefazioni – durante la notte.

Attraverso il concetto di assuefazione Leopardi può così legare a doppio filo conoscenza, memoria e imitazione: «L'imparare in gran parte non è che imitare. Ora la facoltà d'imitare non è che una facoltà di attenzione esatta e minuta all'oggetto e sue parti, e una facilità di assuefarsi. Chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar

⁴⁴⁴ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., pp. 184-185, 24 luglio 1820.

bene»⁴⁴⁵ e ancora: «La memoria non è quasi altro che virtù imitativa»,⁴⁴⁶ «le ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni, mediante l'assuefazione»:⁴⁴⁷ «tutto è, si può dire, imitazione».⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., pp. 1364-1365, 21 luglio 1821: «La facoltà imitativa è una delle principali parti dell'ingegno umano. L'imparare in gran parte non è che imitare. Ora la facoltà d'imitare non è che una facoltà di attenzione esatta e minuta all'oggetto e sue parti, e una facilità di assuefarsi. Chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene. Esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l'immaginazione, e a rifarlo ec. Così leggendo un libro in una lingua forestiera, m'assuefacevo subito dentro quella giornata a parlare, anche meco stesso e senza avvedermene, in quella lingua. Or questo non è altro che facoltà d'imitazione, derivante da facilità di assuefazione. Il più ingegnoso degli animali, e più simile all'uomo, la scimia, è insigne per la sua facoltà e tendenza imitativa. Questa principalmente caratterizza e distingue il suo ingegno da quello delle altre bestie. Ampliate questo pensiero, e mostrate la gradazione delle facoltà organiche interiori, nelle diverse specie di animali fino all'uomo; e come tutta consista in una maggiore o minor facoltà di attendere, e di assuefarsi, la qual seconda facoltà, deriva in gran parte, ed è molto giovata dalla prima, e sotto qualche aspetto è tutt'uno».

⁴⁴⁶ Ivi, p. 1383, 24 luglio 1821: «La memoria non è quasi altro che virtù imitativa, giacchè ciascuna reminiscenza è quasi un'imitazione che la memoria, cioè gli organi suoi propri, fanno delle sensazioni passate, (ripetendole, rifacendole, e quasi contraffacendole); e acquistano l'abilità di farla, mediante un'apposita e particolare assuefazione, diversa dalla generale, o esercizio della memoria, di cui v. p. 1370. seg. Così dico delle altre imitazioni, e assuefazioni, che sono quasi imitazioni ec. Tanto più che quasi ogni assuefazione e quindi ogni attitudine abituale acquisita della mente, dipende in gran parte dalla memoria ec.».

⁴⁴⁷ Ivi, pp. 1383-1384, 24 luglio 1821: «Dal sopraddetto si vede che la proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, il che è impossibile, trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di contraffare, rappresentare, imitare, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni, ed è proprio anche degli altri organi nel loro genere. E le ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni, mediante l'assuefazione. Similmente (e notate) si può discorrere delle idee. Questa osservazione rischiarà assai la natura della memoria, che molti impossibilmente hanno fatto consistere in una forza di dipingere, o ricevere le impressioni stabili di ciascuna sensazione o immagine ec. laddove l'impressione non è stabile, nè può. E v. in tal proposito quello che altrove ho detto delle immagini visibili delle cose, che senza volontà nè studio della memoria, ci si presentano la sera, chiudendo gli occhi ec. Effetto puro dell'assuefazione degli organi a quelle sensazioni e non già di una continuazione di esse».

⁴⁴⁸ Ivi, p. 3950, 7 dicembre 1823: «Anzi l'uomo, e lo spirito umano massimamente e i suoi progressi, e quelli dell'individuo, e delle sue facoltà, manuali o intellettuali ec. e lo sviluppo delle sue disposizioni, del suo spirito, talento, immaginazione ec. tutto è, si può dire, imitazione - Viceversa di quel che si è detto l'assuefazione è una specie d'imitazione; come la memoria è un'assuefazione, e viceversa ogni assuefazione una specie di memoria e ricordanza, secondo che ho detto altrove». Cfr. anche ivi, pp. 1697-1698, 14 settembre 1821: «Parimente si può dire che tutte le assuefazioni, e quindi tutte le cognizioni, e tutte le facoltà umane, non sono altro che imitazione. La memoria non è che un'imitazione della sensazione passata, e le ricordanze successive, imitazioni delle ricordanze passate. La memoria (cioè insomma l'intelletto) è quasi imitatrice di se stessa. Come s'impara se non imitando? Colui che insegna (sia cose materiali, sia cose immateriali) non insegna che ad imitare più in grande o più in piccolo, più strettamente o più largamente. Qualunque abilità materiale che si acquista per insegnamento, si acquista per sola imitazione. Quelle che si acquistano da se, si acquistano mediante successive esperienze a cui l'uomo va attendendo, e poi imitandole, e nell'imitarle, acquistando pratica, e imitandole meglio finchè egli vi si perfeziona. Così dico delle facoltà intellettuali. La stessa facoltà del pensiero, la stessa facoltà inventiva o perfezionativa in qualunque genere materiale o spirituale, non è che una facoltà d'imitazione, non particolare ma generale. L'uomo imita anche inventando, ma in maniera più larga, cioè imita le invenzioni con altre invenzioni, e non acquista la facoltà inventiva (che par tutto l'opposto della imitativa) se non a forza d'imitazioni, ed imita nel tempo stesso che esercita detta facoltà inventiva, ed essa stessa è veramente imitativa».

Nell'appendice sulla memoria, Soave si interroga poi su come avvenga la 'reminiscenza', quel processo per cui quando si rinnova in noi una rappresentazione avuta altre volte, l'anima non solo ne riceve nuovamente la sensazione, ma inoltre si accorge di averla già percepita. Le spiegazioni finora fornite di questo fenomeno, che lo riconducono al sentimento meccanico della diversità di impressione, prodotta sull'anima dalla rappresentazione rinnovata, non sembrano convincere il filosofo italiano. Dopo avere confutato queste teorie, Soave osserva: «E quale è allor la ragione della mia reminiscenza? La ragione è semplicissima. Io conosco di aver veduto lo stesso oggetto altre volte, perché ne trovo in me duplicata, per così dire, l'immagine».⁴⁴⁹

Anche questa idea di 'reminiscenza' come visione di una doppia immagine sembra avere influito su Leopardi,⁴⁵⁰ che, in una nota pagina dello *Zibaldone*, teorizza, a proposito della facoltà immaginativa, un simile meccanismo di duplicazione:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono di una campana; e nel tempo stesso con l'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ LOCKE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto*, cit., p. 117.

⁴⁵⁰ Cfr. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, cit., p. 209.

⁴⁵¹ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 4418, 30 novembre 1828; cfr. anche ivi, p. 4471, 10 marzo 1829, dove Leopardi usa proprio il termine 'reminiscenza', lo stesso utilizzato più volte da Soave nell'appendice, in maniera univoca, nella sua valenza tecnico-filosofica. Il meccanismo di duplicazione si riferisce, in questo caso, non tanto ad oggetti, ma a luoghi, anche se il suo funzionamento rimane immutato. Alle meditazioni sui ricordi legati ai luoghi e ai viaggi sono dedicati quattro pensieri dello *Zibaldone*, collocati in un arco di tempo che va dal 23 luglio 1827 all'11 aprile 1829. Questi pensieri si inseriscono nella più ampia «teoria del piacere» e nell'ambito delle considerazioni di poetica leopardiana per cui i paesaggi risultano artistici per l'abbondanza di rimembranze che suscitano, esattamente come accade per alcuni termini o argomenti. Il sentimento del vago e dell'indefinito, tanto importante nella poesia di Leopardi, non riguarda mai il presente, ma sempre qualcosa di remoto o lontano e può, quindi, essere gustato dall'adulto grazie alla memoria; il piacere consiste, così, nel riassaporare le sensazioni provate un tempo, tramite le rimembranze. Secondo Leopardi nessun paesaggio è poetico a un primo sguardo, ma ognuno lo sarà nel ricordo, perché non contano le caratteristiche intrinseche del sito, che può essere più o meno gradevole alla vista; esso non è sentimentale se non ce ne richiama alla mente un altro, tramite la memoria. Chi è abituato a viaggiare gode di un particolare vantaggio, perché può subire il fascino poetico di rimembranze lontane

Il primo di questi individui sensibili e immaginativi è il poeta stesso, che ricorda di aver vissuto per molto tempo ‘sentendo e immaginando’ e che ha potuto sperimentare di persona il meccanismo di doppia veduta che analizza nel suo *Zibaldone*, per poi descriverlo, in versi, nelle *Ricordanze*. Nel ritmo disteso del canto, l’argomentazione filosofica si trasforma in un discorso poetico che segue il fluire dei ricordi;⁴⁵² questo processo memoriale è rappresentato da una serie di polisindeti, cifra stilistica che riproduce l’affastellamento dei ricordi che riaffiorano alla soglia del cuore del poeta e si connettono l’un l’altro in modo spontaneo, senza il controllo della ragione.⁴⁵³ Il suono della torre dell’orologio di Recanati stimola la memoria come i suoni evocativi descritti nello *Zibaldone* e rinnova il discorso poetico; la sensazione acustica del rintocco dell’orologio è rafforzata dalla struttura del verso, che, con il suo ritmo prima anapestico e poi giambico, sembra riprodurre l’eco di questo suono.⁴⁵⁴ Nella mente del poeta ci sono ora due suoni gemelli, uno percepito al presente, attraverso i sensi, e un altro che ritorna dal passato della fanciullezza. Non c’è niente che il poeta veda o senta, nella casa paterna, che non richiami alla mente un’immagine reduplicata; questo meccanismo causa un «dolce rimembrar», che rende possibile la creazione poetica.

non solo nel tempo, ma anche nello spazio. L’uomo sedentario, invece, è costretto a legare tutti i suoi ricordi relativi ai luoghi a entità presenti, vicine e ben definite, che difficilmente potranno procurargli diletto. Cfr. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., pp. 4286-4287, 23 luglio 1827; p. 4426, 14 dicembre 1828; p. 4485, 11 aprile 1829.

⁴⁵² Cfr. il commento di Fubini, in LEOPARDI, *Canti*, a cura di Mario Fubini, cit., p. 265.

⁴⁵³ Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 1965, p. 194.

⁴⁵⁴ Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni, Milano, Bur, 2001, p. 416.

IV. Ricordando Angelica. Leopardi e i «quattro poeti»

Al nucleo compositivo delle *Ricordanze* è legato un abbozzo poetico, che rimanda, significativamente, ad Ariosto:⁴⁵⁵

ANGELICA

Angelica, tornata al patrio lito
dopo i casi e gli errori onde cotanto
esercitata in ogni strania terra
e in ogni mar la sua beltà l'avea,
otto lustri già corsi, e bella ancora,
là, ne le stanze ov'abitò fanciulla,
sede soletta, e seco
favellando veniva il suo pensiero.⁴⁵⁶

Il frammento non è datato, ma si può collocare con tutta probabilità tra il 1828, a cui risale una serie di *Disegni letterari* (XII) dove figura il nome di *Angelica*, e il 1829, anno in cui furono composte le *Ricordanze*; fu pubblicato per la prima volta nel volume degli *Scritti vari inediti* del 1906.⁴⁵⁷ In questo breve testo, Leopardi immagina, in un'ideale

⁴⁵⁵ Su Leopardi e Ariosto cfr. soprattutto: EMILIO BIGI, *Il Leopardi e l'Ariosto*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, cit., pp. 215-228; WALTER BINNI, *Storia della critica ariostesca (1951)*, in IDEM, *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015, pp. 151-256; LANFRANCO CARETTI, *La fortuna dell'Ariosto*, in *Storia della Letteratura Italiana*, III, Milano, Garzanti, 1965, pp. 821-830; GIORGIO PANIZZA, *Vaghi sogni con torre antica: tra «Orlando furioso» e «Canti»*, in *Leopardi e il '500*, cit., pp. 27-40; MARTINA PIPERNO, «Eccetto l'Ariosto»: Giacomo Leopardi legge l'*Orlando furioso*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 20, 2, 2017, pp. 295-315; PAOLO MARIO SIPALA, *Attraverso lo "Zibaldone": schema di un discorso leopardiano sulla letteratura italiana sino all'Arcadia*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, cit., pp. 785-791.

⁴⁵⁶ LEOPARDI, *Poesie e prose*, I, cit., p. 684. Su questo testo, cfr. in particolare GIOSUÉ BONFANTI, *Una immagine leopardiana di Angelica*, «Studi urbinati», I, 1955, pp. 56-62.

⁴⁵⁷ Cfr. la nota al testo in LEOPARDI, *Poesie e prose*, I, cit., p. 1099; cfr. anche i *Disegni letterari* in LEOPARDI, *Poesie e prose*, II, cit., p. 1218.

prosecuzione del poema ariostesco, il ritorno in patria di Angelica. Le vicende del *Furioso* sono riassunte nei «casi» e negli «errori» che hanno portato la principessa a vagare per terra e per mare, sempre in fuga a causa della sua bellezza. La materia ariostesca viene però rapidamente allontanata con uno scarto temporale di quarant'anni. Angelica è così rappresentata nell'ultima stagione della sua vita, mentre, sola, seduta nella sua stanza, è intenta a ricordare il passato, a raccontare tra sé e sé le vicende ormai tanto antiche e lontane del poema cavalleresco. In questo modo, come ha notato Bonfanti, Leopardi fornisce all'eroina ariostesca il prezioso dono della memoria, tracciando i contorni di un motivo intimamente suo, che, poco più tardi, svilupperà nelle *Ricordanze*;⁴⁵⁸ nel passaggio dall'abbozzo poetico al canto l'autore rinuncerà al personaggio di Angelica; parlerà in prima persona: sarà lui stesso a tornare all'«albergo dove abitò fanciullo» e, «seduto in verde zolla», a ricordare «i dolci sogni» del passato, confrontandoli con le esperienze vissute e con l'arido tempo presente.

Sembra interessante tornare per un momento al giudizio espresso da Leopardi nei confronti dei classici italiani e, in particolare, alla distanza marcata, nell'ambito del canone dei «quattro poeti», tra Ariosto e Tasso. È necessario anzitutto notare che i testi maggiori dei quattro autori non sono inclusi nella *Crestomazia* poetica leopardiana; questa scelta, che potrebbe stupire il lettore, è giustificata così da Leopardi nella lettera introduttiva: «Di Dante e del Petrarca, del Furioso e delle Satire dell'Ariosto, della Gerusalemme e dell'Aminta del Tasso [...], non ha [il compilatore della *Crestomazia*]

⁴⁵⁸ Secondo Bonfanti, l'*Angelica* non è scritta di getto, bensì il frutto di una lunga meditazione leopardiana sul personaggio del *Furioso*: «Una ispirazione quasi improvvisa, dunque, quest'Angelica leopardiana? Non sembra, ché i versi, per brevi che siano, fermano una immagine che non ha più bisogno di ritocchi, tanto il suo momento lirico è fondo e genuino; [...] Preferisco credere, per me, a un lungo ripensamento, senza tracce, e che infine, il Leopardi si sia accorto come a questa donna, vittoriosamente entrata in poesia da circa tre secoli, mancasse un'ultima dimensione per essere spiritualmente completa; le fece quindi dono della memoria perché ella potesse pienamente chiudersi in sé stessa a scoprir ricordanze, come lui stesso faceva, che su quelle sempre poetava» (BONFANTI, *Una immagine leopardiana di Angelica*, cit., p. 58).

tolto cosa alcuna; perché ha creduto, prima, che a voler conoscere la poesia nostra, sia necessario che quelle opere si leggano tutte intiere; poi, che il farle in pezzi, o il dire *questo è il meglio che hanno*, sia un profanarle».⁴⁵⁹ L'esclusione non è dunque riconducibile a un mancato riconoscimento del modello, che anzi riceve nella premessa una esplicita validazione: le opere dei «quattro poeti» non possono essere oggetto della *Crestomazia*, perché devono essere lette integralmente dagli apprendisti; sono ottime in ogni loro parte, un organismo perfetto, divino, che l'operazione antologica, di selezione e scomposizione, finirebbe inevitabilmente per alterare.

Nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, così come nelle prime pagine dello *Zibaldone*, Ariosto è esaltato in quanto poeta «naturale», originale e spontaneo e in questo senso è accostato a Dante, Petrarca e Omero, in contrapposizione a Virgilio e Tasso e in generale ai moderni, poeti d'arte consapevole e studiata:

Quello che nei poeti dee parer di vedere, oltre gli oggetti imitati, è una bella negligenza, e questa è quella che vediamo negli antichi, maestri di questa necessarissima e sostanziale arte, questa è quella che vediamo nell'Ariosto, Petrarca ec. questa è quella che pur troppo manca anche ai migliori e classici tra i moderni, questa è quella che col sentimentale e col sistema del Breme, e nelle poesie moderne de' francesi, non si ottiene, e poi non si ottiene; chè questo stesso sentimentale scopre una certa diligenza ec. scopre insomma il poeta che parla.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ GIACOMO LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La Poesia*, secondo il testo originale del 1828, a cura di Giuseppe Savoca, Torino, Einaudi, 1968, p. 3. Cfr. il commento di Savoca nell'introduzione alla *Crestomazia* (p. XIII): «Leopardi in fondo, escludendo il genere drammatico, voleva che la sua antologia fosse vista essenzialmente come un panorama della poesia lirica minore, che doveva essere completato dalla conoscenza di quelle opere di cui fa esplicita menzione, e la cui lettura integrale è, secondo lui, indispensabile per avere una chiara idea dello svolgimento storico della poesia italiana. Quelle opere in verità sono come i poli di attrazione intorno ai quali gravita l'intera scelta poetica leopardiana, quelle alle quali il lettore intelligente riporta e accosta gli esempi dei minori che l'attento antologista trasceglie, e che costituiscono evidentemente delle esperienze letterarie e poetiche senza le quali il discorso dei minori non avrebbe neppure possibilità di esistere».

⁴⁶⁰ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 21.

Il giudizio di Leopardi sulla tradizione poetica italiana e sul canone si connette così alla dicotomia tra natura e ragione, poesia antica, genuina, e poesia moderna, sofisticata e artefatta, che rappresenta uno dei nuclei chiave del suo 'sistema' filosofico. In questa polarizzazione, Ariosto occupa un posto di rilievo accanto agli antichi; i «difetti» della sua poesia vengono giustificati nel segno della semplicità di un'arte bambina, ancora inconsapevole delle sue potenzialità. All'opposto, l'esperienza e le «ripuliture» dei moderni, e soprattutto dei romantici, sono il segno dei tempi corrotti e costituiscono la morte della poesia. In polemica con di Breme, Leopardi vede dunque in Ariosto tutt'altro che il «lussureggiante romantico», capostipite della nuova poetica 'moderna', quanto l'ultimo grande antico: questo giudizio critico trova importanti riscontri all'interno delle opere leopardiane.

Nella canzone *Ad Angelo Mai* – che, si è già avuto modo di notarlo, immortalava, nella sua galleria di ritratti degli illustri italiani i «quattro poeti», accanto ad Alfieri, 'quinto serto' – l'autore del *Furioso* è presentato come il cantore dei dolci sogni, degli «errori» – parola chiave che si ritrova anche nell'*Angelica* – di un'età passata la cui felicità è ormai inattingibile; nel presente la mente del lettore si perde ancora in mille amenità, che sono però riconosciute come vane.⁴⁶¹ Come ha notato Bigi, termini particolarmente memorabili del poema ariostesco: 'l'arme', 'gli amori', 'le donne', 'i cavalieri', 'le torri', 'le celle', 'i giardini' e 'i palagi', vengono estratti dal loro contesto originario per essere inseriti in una struttura ritmica più libera, ricca di vocativi e di esclamazioni nostalgiche e costituita da

⁴⁶¹ Cfr. la sezione del poema dedicata ad Ariosto, in LEOPARDI, *Poesie e prose*, I, cit., p. 19: «Nascevi ai dolci sogni intanto, e il primo / sole splendeati in vista, / cantor vago dell'arme e degli amori, / che in età della nostra assai men trista / empierà la vita di felici errori: / nova speme d'Italia. O torri, o celle, / o donne, o cavalieri, / o giardini, o palagi! a voi pensando, / in mille vane amenità si perde / la mente mia. Di vanità, di belle / fole e strani pensieri / si componea l'umana vita: in bando / li cacciammo: or che resta? or poi che il verde / è spogliato alle cose? Il certo e solo / veder che tutto è vano altro che il duolo».

sintagmi prettamente leopardiani: ‘primo sole’, ‘dolci sogni’, ‘cantor vago’, ‘felici errori’, ‘nova speme’: questa particolare resa stilistica traduce l’atteggiamento dell’autore moderno, cosciente della sua modernità, rispetto alla poesia antica, continuamente vagheggiata, ma con la consapevolezza della sua definitiva irrecuperabilità.⁴⁶²

Nell’enunciare l’importanza delle parole ‘antico’ e ‘lontano’, poeticissime per la «copia di rimembranze» che contengono, il riferimento è di nuovo ad Ariosto, ancora canonicamente accompagnato dall’attributo ‘divino’, qui esteso metonimicamente alla sua opera:

Le parole *lontano*, *antico*, e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse. Così in quella divina stanza dell’Ariosto (I. 65.)

Quale stordito e stupido aratore,
Poi ch’è passato il fulmine, si leva
Di là dove l’altissimo fragore
Presso a gli uccisi buoi steso l’aveva,
Che mira senza fronde e senza onore
Il pin che *di lontan* veder *soleva*;
Tal si levò il Pagano a piè rimaso,
Angelica presente al duro caso.

Dove l’effetto delle parole *di lontan* si unisce a quello del *soleva*, parola di significato egualmente vasto per la copia delle rimembranze che contiene. Togliete queste due parole ed idee; l’effetto di quel verso si perde, e si scema se togliete l’una delle due».⁴⁶³

⁴⁶² BIGI, *Il Leopardi e l’Ariosto*, cit., p. 223.

⁴⁶³ LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., p. 1789, 25 settembre 1821.

Ariosto è il simbolo della felice spontaneità degli antichi, irrecuperabile oggetto di nostalgia; è notevole il paragone con Tasso, che, nella canzone *Ad Angelo Mai* così come nell'operetta a lui dedicata, è considerato il primo vero poeta moderno, in grado di percepire con lucidità il sentimento di vacuità della vita e del mondo.⁴⁶⁴ Se infatti all'autore della *Liberata* è dedicato il *Dialogo di Tasso e del suo genio familiare*, dove, rinchiuso in carcere, lo scrittore proclama con disincanto la nullità dell'esistenza umana, la memoria poetica di Ariosto, ultimo dei grandi antichi, trova spazio all'interno del catalogo di superstizioni e credenze del *Dialogo della terra e della luna*.

Allo stesso modo, l'abbozzo poetico dedicato ad Angelica può essere confrontato con quello intitolato *Erminia*. Nonostante i due testi siano molto distanti, sia dal punto di vista cronologico, sia di genere letterario – considerando che l'*Erminia* doveva essere un'opera teatrale, concepita tra il 1818 e il 1819 – si può in ogni caso notare come per 'riscrivere' il poema di Tasso non sia necessario alcun filtro temporale. Il poeta moderno può essere 'imitato': Leopardi può così progettare un'opera incentrata sugli episodi dell'incontro di Erminia e Vafrino e di Erminia tra i pastori. Nel caso di Ariosto, ciò non è possibile: deve essere marcata una distanza, per parlare ancora di Angelica sono necessari «otto lustri già corsi». In questo modo Leopardi scardina, forse per la prima volta, quel canone dei «quattro poeti» di cui in questa tesi è stato ripercorso, in alcune delle sue tappe più

⁴⁶⁴ Su Leopardi e Tasso, cfr. soprattutto GUIDO BALDASSARRI, *Persistenza e limiti di un alter ego. Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e il '500*, cit., pp. 97-112; ANTONELLA DEL GATTO, *Il Tasso rivoluzionario. Note intertestuali sul «Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare»*, in «Italies», VII, 2003, pp. 115-135; FUBINI, *Il Tasso e i romantici*, cit.; IDEM, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in IDEM, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 237-270; RICCARDO SCRIVANO, *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, cit., pp. 291-337; ALESSANDRO TORTORETO, *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, cit., pp. 793-802.

significative, il processo di canonizzazione.⁴⁶⁵ L'Angelica leopardiana sembra in certo modo guardare al proprio passato, all'Angelica di Ariosto, con lo stesso nostalgico atteggiamento con cui Leopardi guarda alla materia poetica ariostesca, con la stessa sognante tensione verso qualcosa che è ormai irrimediabilmente perduto.

⁴⁶⁵ La consapevolezza da parte del poeta moderno che gli antichi classici non possano essere emulati, che «Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai» e con lui anche Petrarca e Ariosto, ricorda quanto scrive Foscolo, a proposito di Ariosto, in riferimento al tema dell'imitazione: «Ariosto enriched his poem with the spoils of Greece and Rome. [...] Perhaps no poet has imitated other writers oftener than Ariosto, and yet there is no one who has a stronger claim to the merits of invention. Profoundly skilled in nature and in mankind, he uses the thoughts and images of his predecessors as a conqueror. [...] The poem which has resulted from this system cannot be termed either classical or Gothic, but it's perfect in its kind, and thought filled with imitations, the whole is original. [...] But when he depends upon himself, or when his beauties are from his own imagination and style, he is himself inimitable, and no future poet will ever be able to profit by the riches of Ariosto as he has profited by those of others». (UGO FOSCOLO, *Narrative and romantic poems* (1819), in IDEM, *Opere*, II, a cura di Franco Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, pp. 1669-1672).

Bibliografia

Testi

Alcuni scritti inediti di Michele Colombo preceduti dalla vita di lui, dettata dal cav. Ang. Pezzana, R. bibliotecario in Parma, editi per cura del Barone G. G. Mistrali, Parma, Pietro Grazioli, 1851.

Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi, Bologna, Ulisse Guidi, 1868.

Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto scielte da Oratio Toscanella, Venezia, Pietro de i Franceschi & nepoti, 1574.

Bibliografia dantesca, ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui, compilata dal Sig. Visconte Colomb de Batines, traduzione italiana fatta sul manoscritto francese dell'autore, Prato, Bibliografia aldina editrice, 1845.

Biblioteca Enciclopedia Italiana, Milano, Nicolò Bettoni, 1828.

Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati, tomo II, anno primo, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, Aprile Maggio e Giugno 1816.

Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati, tomo IV, anno primo, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, Ottobre Novembre Dicembre 1816.

Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da vari letterati, tomo V, anno secondo, Milano, presso la direzione del giornale, Gennaio Febbraio e Marzo 1817.

Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da vari letterati, tomo XXX, anno ottavo, Milano, presso la direzione del giornale, Aprile Maggio e Giugno 1823.

Biblioteca portatile del Viaggiatore, contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, Firenze, Passigli, 1829.

Biblioteca portatile del viaggiatore, volume primo, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Firenze, Borghi, 1832.

Catalogo di alcuni libri vendibili alla Libreria Molini in Firenze, in via degli Archibusieri, compilato per cura del Dr. Giacomo Molini, Firenze, Tipografia delle Murate, 1860.

Catalogue hebdomadaire, ou Liste des livres, estampes, cartes, ordonnances, édits, déclarations, arrêts, qui sont mis en vente chaque semaine, tant en France qu'en pays étrangers, Paris, Despilly, 1769.

Collection des meilleurs Auteurs dans la Langue Italienne, soit en vers, soit en prose, regardés comme Auteurs Classiques, en 32 vol., A Paris, Chez Marcel Prault, le jeune, Libraire, quai de Conty, à la Charité, 1767.

Collezione dei quattro primi poeti italiani, Firenze, Libreria di Pallade, 1818.

Corso di studj, dell'abbate de Condillac, per l'istruzione di S. A. R. il Principe di Parma, l'infante D. Ferdinando duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ec., ec., Trasportato dal Francese nella nostra favella, dall'Abbate Vincenzo de Muro, ed adattato ad uso della Gioventù italiana, Terza edizione riveduta, e corretta, Tomo IX, Napoli, Nella stamperia del Ministero della Segreteria di Stato, 1815.

Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme, aujourd'hui S. A. R. l'infant D. Ferdinand Duc de Parme, Plaisance, Guastalle, etc., etc., etc., Par M. l'abbè de Condillac de l'académie francoise et de celles de Berlin, de Parme et de Lyon: ancien précepteur de S. A. R., Tome septieme, Histoire ancienne, aux deux-ponts, 1782.

Dell'arte poetica di Benedetto Menzini accademico della Real Maestà di Cristina Regina di Svezia. Libri cinque, Firenze, Piero Matini, 1688.

Della vita e degli studj del P. Andrea Rubbi, della Compagnia di Gesù, Memorie storiche scritte da Filippo Scolari, Venezia, Zerletti, 1817.

Delle opere di Torquato Tasso. Con le controversie sopra la Gerusalemme liberata e con le annotazioni intere dei vari autori, notabilmente in questa impressione accresciuti, XI, Venezia, Monti e Compagno, 1740.

Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con la dichiarazione, con le regole e col giudicio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro così nelle prose come nei versi, Venezia, Giovanni Battista Sessa, 1582.

Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826), a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A.M. Mutterle, Bari, Laterza, 1975.

Elogj di Dante Alighieri, di Angelo Poliziano, di Ludovico Ariosto, e di Torquato Tasso,
Parma, Stamperia Reale, 1800.

Etimologie o origini di Isidoro di Siviglia, a cura di A. Valastro Canale, II, Torino, UTET,
2004.

Giornale bibliografico universale, tomo nono, num. XXXIII-XXXVI, Milano, dalla
Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. Stampatore librajo, 1811.

*Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des
Medes et des Perses, des Macedoniens, des Grecs. Par M. Rollin, ancien Recteur de
l'Université de Paris, Professeur d'Eloquence au College Royal, & Associé à
l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres, Tome Onzieme, Premiere Partie*,
A Paris, Chez les Freres Estienne, 1775.

*Il Cadmo. Poema di Pietro Bagnoli, professore di lettere greche e latine nell'I. e R.
Università di Pisa*, Tomo I, Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1821.

*Il rimario del signor Girolamo Ruscelli, Colla dichiarazione, colle regole e col giudizio
per saper convenevolmente usare, o schifare le voci nell'esser loro così nelle Prose, come
nei Versi: premessovi il Trattato del Modo di comporre in Versi nella Lingua Italiana del
medesimo Autore: Edizione esattamente riveduta, riordinata, ed ampliata di molte
Desinenze, e di moltissime Voci tratte da Dante, dall'Ariosto, dal Tasso, e da qualche
altro Autore, Come apparisce dalla Lettera al Lettore*, Venezia, Simone Occhi, 1742.

*Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani. Discorso di Lodovico Arborio
Gattinara di Breme figlio*, Milano, presso Giovanni Pietro Giegler, 1816.

Introduzione alla volgar poesia in due parti divisa dal P. Giambattista Bisso palermitano, professore di retorica nel Collegio Massimo di Palermo, Nuova edizione, Molto migliorata, ed accresciuta dall'Autore, Specialmente di un nuovo Libro della Poesia Teatrale Antica, e Moderna, si aggiunge infine I. Una Lezione Arcadica del Marchese Scipione Maffei sopra i Poeti Italiani, II. un Ristretto d'Iconologia ad uso delle Scuole d'Italia, Venezia, Andrea Santini, 1808.

I quattro poeti italiani, volume unico, Adorno di 16 incisioni e dei ritratti degli autori, Firenze, Passigli, 1840-1844.

I quattro poeti italiani, Firenze, Sansoni, 1886.

Journal des beaux-arts et des Sciences, II, Paris, Didot, 1768.

Journal des débats politiques et littéraires, jeudi 29 fevrier 1816.

La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo, Tomo I, London, Pickering, 1825.

La Divina Commedia di Dante con gli argomenti, allegorie, e dichiarazione di Lodovico Dolce, aggiuntovi la vita del Poeta, il Rimario e due Indici utilissimi, Venezia, Simone Occhi, 1794.

La Divina Commedia di Dante Alighieri con illustrazioni, 4 voll., Pisa, Dalla tipografia della Società letteraria, 1804-1809.

La Divina Commedia di Dante Alighieri, edizione di Giuseppe Valenti, Berlino e Stralsunda, Amadeo Augusto Lange, 1788.

La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, 2 voll. Pisa, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1807.

La sublime scuola italiana, ovvero le più eccellenti opere di Petrarca, Ariosto, Dante, T. Tasso, Pulci, Tassoni, Sannazaro, Chiabrera, Burchiello. Machiavelli, Boccaccio, Casa, Varchi, Sperone Speroni, Lollio, Gozzi, Martinelli, Algarotti, edizione di Giuseppe de' Valenti, Berlino e Stralsunda, Amadeo Augusto Lange, 1786.

Le Rime di Francesco Petrarca, Padova, presso Giuseppe Comino, 1722.

Liceo di letteratura italiana, ossia Raccolta de' migliori scritti italiani su la letteratura in generale e su quella italiana in particolare, vol. IV, Giordani. *Orazioni, discorsi, e scritti di critica, preceduti da un discorso intorno allo stato attuale della letteratura italiana del conte Giovanni Marchetti*, Napoli, a spese dell'editore P.P., 1836.

L' Orlando furioso di Lodovico Ariosto, 5 voll., Pisa, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1809.

L'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto con annotazioni, Tomo I, Firenze, Presso Giuseppe Molini all'insegna di Dante, 1823.

Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica, a cura di C. Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Torino, UTET, 1979.

M. Cornelii Frontonis Opera inedita cum epistulis item ineditis Antonini Pii M. Aurelii, L. Veri et Appiani nec non aliorum veterum fragmentis invenit et commentario praevio notisque illustravit Angelus Maius bibliothecae ambrosianae a linguis orientalibus, I, Mediolani, Regiis Typis, 1815.

Novelle della Repubblica letteraria per l'anno MDCCLIX pubblicate sotto gli auspizj di Sua Altezza Serenissima Elettorale Massimiliano Giuseppe, Duca ed Elettore di Baviera, Venezia, Domenico Occhi, 1759.

Novelle letterarie dell'anno 1816, n. 13, Firenze 29 marzo 1916.

Oeuvres de Louis Racine, VI, Paris, Le Normant, 1808.

Oeuvres de Voltaire, avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, tome LIX, correspondance tome IX, Paris, Lefèvre, 1832.

Opere di intaglio del cav. Raffaello Morghen, raccolte ed illustrate da Niccolò Palmerini socio di varie accademie, terza edizione con aggiunte, Firenze, Niccolò Pagni, 1824.

Opere di Pietro Giordani, vol. VII, Modena, Pietro Brighenti, 1821.

Opere inedite e rare di Vincenzo Monti, prima edizione napolitana, Volume V, Prose, Napoli, da' torchi del Tramater, 1835.

Ortografia moderna italiana con qualche altra cosa di lingua. Per uso del seminario di Padova, Padova, appresso Gio. Manfrè, 1721.

Parnaso classico italiano, contenente Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, pubblicato per cura di Angelo Sicca, Padova, Tipografia della Minerva, 1827.

Parnaso italiano, Dante Alighieri; Francesco Petrarca; Angelo Poliziano; Lodovico Ariosto; Torquato Tasso, Firenze, Pallade, 1821.

Parnaso Italiano, ovvero Raccolta de' poeti classici italiani, d'ogni genere d'ogni età e d'ogni metro e del più scelto tra gli ottimi diligentemente riveduti sugli originali più

accreditati, e adornati di figure in rame, Francesco Petrarca, Tomo I, Venezia, Antonio Zatta, 1784.

Parnaso straniero, Volume Undecimo, Inglesi, Venezia, Antonelli, 1848.

Poesie di Onofrio Minzoni ferrarese, Ancona, Tipografia Sartori, 1819.

Poesie, e prose italiane, e latine, dell'abate Pietro Chiari, Poeta di S.A. Serenissima il Sig. Duca di Modana, tomo II, che abbraccia il rimanente delle Poesie Liriche Italiane, i Poemetti, i Prologi, e i Ringraziamenti, in Venezia, presso Angelo Pasinelli, 1761.

Poesie scelte di Pietro Bagnoli. Con un discorso e con note di Augusto Conti, Firenze, Le Monnier, 1857.

Poesie varie di Pietro Bagnoli, professore di lettere greche e latine nella I. e R. Università di Pisa, Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1821.

Prosatori latini del Quattrocento, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, I, Paris, Jean Mariette, 1719.

Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini raccolti da Atto Vannucci, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1866.

Rime degli Arcadi, tomo primo, All'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signore, Il signor D. Francesco Maria Ruspoli, principe di Ceveteri, in Roma, per Antonio Rossi alla Piazza di Ceri, 1716.

Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte. Di Dante Alaghieri lib. 5. Di Cino da Pistoja lib. 2. Di Guido Cavalcanti lib. 1. Di Dante da Majano lib. 1. Di fra

Guittone di Arezzo lib. 1. Di diversi autori lib. 1. D'incerti, e d'altri lib. 1. Giuntovi moltissime cose, che nella fiorentina edizione del 1527 non si leggevano, Venezia, Simone Occhi, 1740.

Rime di Francesco Petrarca, 2 voll., Pisa, Dalla tipografia della Società Letteraria, 1805.

Rime di Onofrio Minzoni ferrarese. Edizione completa, preceduta dall'elogio dell'autore, Milano, per Giovanni Silvestri, 1830.

Rime oneste de' migliori poeti Antichi e Moderni, scelte ad uso delle Scuole dal signor abate Angelo Mazzoleni, già Professore di Rettorica del Seminario di Bergamo, ed ora Rettore delle pubbliche Scuole della medesima Città, con annotazioni e indici utilissimi, Tomo II, Venezia, Remondini, 1750.

Stanze scelte dall'Ariosto e da altri migliori poeti: ad uso de' giovani amanti dell'onesta poesia italiana: con un indice copioso ad agevolarne l'imitazione, Venezia, Appresso Benedetto Milocco in Merceria all'insegna di S. Tommaso d'Aquino, 1759.

Stanze scelte dell'Ariosto. Ad uso de' Giovani amanti dell'onesta Poesia Italiana. Novissima Edizione. In cui a maggior comodo degli Studiosi aggiungesi per la prima volta la Tavola degli Argomenti, Venezia, Giovanni Battista Novelli, 1794.

Storia antica degli Egizj, dei Cartaginesi, degli Assirj, dei Babilonesi, dei Medi, dei Persiani, dei Macedoni e dei Greci, di M^r. Rollin, tradotta dal francese, edizione romana, Accresciuta, Riveduta, e Corretta, tomo XI, in Roma, nella stamperia di Gio. Desiderj, 1784.

Torquato Tasso, commedia storica di Giovanni Rosini, quarta edizione, Pisa, Niccolò Capurro, 1832.

Trattato dello stile e del dialogo, Ove nel cercarsi l'Idea dello scrivere insegnativo, Discorresi partitamente de' varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano, E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo, Composto dal Padre Sforza Pallavicino, Della Compagnia di Gesù, Ed in questa terza Divolgazione emendato ed accresciuto, in Roma, Nella Stamperia del Mascardi, 1662.

Trattato teorico-pratico di prospettiva di Eustachio Zanotti, Milano, Dalla società tipografica de' classici italiani, 1825.

Voci e locuzioni poetiche di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. E d'altri Autori del Cinquecento. Raccolte e ordinate da Giovambattista Bisso della compagnia di Gesù, Palermo, Francesco Ferrer, 1756.

F. ALGAROTTI, *Opere*, vol. VII, Livorno, Coltellini, 1764.

V. ALFIERI, *Opere*, a cura di M. Fubini e A. Di Benedetto, Milano, Ricciardi, 1977.

ID., *Tragedie postume. Vol. II. Abele e frammenti di tramedie*, edizione critica a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 221-228.

ID., *Rime*, a cura di R. Guastalla, nuova presentazione di C. Bozzetti, Firenze, Sansoni, 1978.

ID., *Vita*, a cura di V. Branca, Milano, Mursia, 1983.

D. ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Volume primo, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.

ID., *La Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Volume secondo, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994.

ID., *La Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Volume terzo, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997.

L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976.

ID., *Opere*, III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di M. Santoro, Torino, UTET, 1989.

M. AURELIO, *Scritti*, a cura di G. Cortassa, Torino, UTET, 2013.

M. AURELIUS, M. CORNELIUS FRONTO, *Marcus Aurelius in Love. The Letters of Marcus and Fronto*, ed. by A. Richlin, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

F. BARBARO, *Epistolario*, II, *La raccolta canonica delle "Epistole"*, a cura di C. Griggio, Firenze, Olschki, 1999.

L. BARBONI, *Conte Ugolino. Storia del secolo XIII*, Roma, Perino, 1891.

G. BARETTI, *Scritti scelti, inediti o rari. Con nuove memorie della sua vita*, vol. I, Milano, Bianchi, 1822.

ID., *La Frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932.

ID., *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1933.

B. BELLINI, *Il conte Ugolino, tragedia di Bernardo Bellini*, Cremona, Manini, 1818.

E. BINI, *Dalinda e il conte Ugolino. Tragedie*, Pisa, Pieraccini, 1847.

L. BRUNI, *Epistolarum libri VIII*, recensente Laurentio Mehus (1741), a cura di J. Hankins, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

U. BUCCHI, *Il conte Ugolino. Tragedia del dottore Ulivo Bucci*, Empoli, Capaccioli, 1842.

G. CARMIGNANI, *Lettera del professore Giovanni Carmignani all'amico e collega suo Professor Giovanni Rosini sul vero senso di quel verso di Dante «Poscia più che il dolor poté il digiuno»*, *Inf. c. 33, v. 75*, Pisa, Nistri, 1826.

M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, in *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Pisa, Dalla tipografia della società letteraria, 1800, pp. 303-328.

L. DA PONTE, *Memorie e altri scritti*, a cura di C. Pagnini, prefazione di P. Chiara, Milano, Longanesi, 1971.

ID., *Memorie; Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976.

ID., *Storia compendiosa della vita di Lorenzo Da Ponte, scritta da lui medesimo. A cui si aggiunge, la prima Letteraria Conversazione, tenuta in sua casa, il giorno 10 di Marzo, dell'anno 1807, in New-York, consistente in alcune composizioni Italiane, sì in verso che in prosa, tradotte in Inglese da' suoi allievi*, a cura di G. Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2003.

ID., *Saggi poetici*, a cura di L. Della Chà, Milano, Il Polifilo, 2005.

J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Palermo, Aesthetica, 2005.

E. FANCELLI, *Il Conte Ugolino. Romanzo storico*, illustrazioni del prof. Piattoli, Nerbini, 1932.

U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970.

ID., *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981.

HORATIUS FLACCUS, Q., *Epistles, book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*, edited by N. Rudd, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1962.

ID., *Canti*, a cura di M. Fubini, Torino, Loescher, 1964.

ID., *Canti*, a cura di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1965.

ID., *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978.

ID., *Canti*, a cura di F. Gavazzeni, Milano, Bur, 2001.

ID., *Crestomazia italiana. La Prosa*, secondo il testo originale del 1827, a cura di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968.

ID., *Crestomazia italiana. La Poesia*, secondo il testo originale del 1828, a cura di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968.

ID., *Epistolario di G. Leopardi. Nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti*, a cura di F. Moroncini, Firenze, Le Monnier, 1934-1941.

ID., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

ID., *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006.

ID., *Inno a Nettuno, Odae adespotaee 1816-1817*, a cura di M. Centenari, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 285.

ID., *Opere inedite di Giacomo Leopardi, pubblicate sugli autografi recanatesi da Giuseppe Cugnoni*, I, Halle, Max Niemeyer editore, 1878.

ID., *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1988.

ID., *Zibaldone di pensieri*, a cura di E. Peruzzi, 10 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-94.

ID., *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, 3 voll., Garzanti, 1991.

ID., *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997.

ID., *Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Ceragioli e M. Ballerini, Bologna, Zanichelli, 2009.

J. LOCKE, *Essai philosophique concernant l'Entendement humain traduit de l'anglais par Pierre Coste*, Amsterdam, 1723.

J. LOCKE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto, compendiato dal dott. Winne e tradotto da Francesco Soave*, Venezia 1794.

F. LODI, *Il conte Ugolino, romanzo storico popolare*, Milano, Tommasi, 1891.

C. MARENCO, *Il Conte Ugolino, tragedia di Carlo Marengo da Ceva*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1835.

E. MOSTI, *Il conte Ugolino al cospetto del Secolo. Atto primo, scena prima, preludio o giudice e parte*, Pisa, Mariotti, 1888.

Q. ORAZIO FLACCO, *Le opere*, Introduzione di F. Della Corte, vol. II, t. 4, *Le epistole, L'arte poetica*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

ID., *Odi, Epodi*, a cura di L. Canali, Milano, Mondadori, 2004, p. 256.

F. PETRARCA, *Rime*, con l'interpretazione di G. Leopardi, Milano, Sonzogno, 1893.

ID., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

ID., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

ID., *Le familiari*, testo critico di V. Rossi e U. Bosco, traduzione e cura di U. Dotti, Torino, Aragno, 2004-2006.

G. ROSINI, *Dello studio e della imitazione di Dante*, Pisa, Nistri, 1822.

ID., *Risposta del professore Giovanni Rosini alla lettera dell'amico e collega suo Prof. Gio. Carmignani sul vero senso di quel verso di Dante «Poscia più che il dolor poté il digiuno», Inf. c. 33, v. 75*, Pisa, Capurro, 1826.

ID., *Il Conte Ugolino della Gherardesca e i ghibellini di Pisa. Romanzo storico di Giovanni Rosini*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1843.

A. RUBBI, *Ugolino conte de' Gherardeschi, tragedia*, Bassano, Remondini, 1779.

A. SANTINI, *Il conte Ugolino della Gherardesca. Tragedia in cinque atti di Arturo Santini Ferrieri da Bologna*, Nuoro, Tip. Del Risorgimento, 1874.

T. ZAULI SAJANI, *Il conte Ugolino, tragedia di Tommaso Zauli Sajani*, Bastia, Fabiani, 1830.

F. SCRIFFIGNANI, *Il Conte Ugolino. Tragedia del cav. Dr. Francesco Scriffignani da Agira*, Catania, Galatola, 1873.

G. STAËL-HOLSTEIN, *Considérations sur le principaux événements de la Révolution française*, in *Oeuvres Posthumes de Madame la Baronne de Staël-Holstein, Précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*, Paris, Firmin Didot frères, 1844.

EAD., *Considerazioni sui principali avvenimenti della Rivoluzione francese*, traduzione di E. Omodeo-Zona, introduzione di A. Omodeo, Milano, ISPI, 1938.

P. STERBINI, *Ugolino. Azione tragica*, in *Poesie di Pietro Sterbini*, Bastia, Fabiani, 1838.

T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Bur, 2009.

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze, Sansoni, 1966.

Vocabolario della Crusca, IV edizione (1729-1738).

G. ZANNINI, *Il conte Ugolino. Tragedia di Giambattista Zannini*, Belluno, Tissi, 1837.

Studi

Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati, in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche», IV, 1899, Ancona, Morelli 1899.

Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia", a cura di P. Bartesaghi e G. Frasso, con la collaborazione di S. Baragetti e V. Brigatti, Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2012.

I gesuiti e la Ratio studiorum, a cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004.

Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002.

Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento: antologie e manuali di letteratura italiana, a cura di R. Cremante e S. Santucci, Bologna, CLUEB, 2009.

Il ritorno di Lorenzo Da Ponte, Vittorio Veneto, Città di Vittorio Veneto, 1993.

Leopardi e il '500, a cura di P. Italia, Prefazione di S. Carrai, Ospedaletto, Pacini, 2010.

Lessico leopardiano 2014, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014.

Lessico leopardiano 2016, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

Narrativa femminile francese dal Seicento all'Ottocento, a cura di T. Goruppi e G. Paduano, Milano, Bompiani, 2018.

Renaissance Rewritings, edited by H. Pfeiffer, I. Fantappiè, T. Roth, Berlin, De Gruyter, 2017.

Studi su Vittorio Imbriani, a cura di R. Franzese ed E. Giammattei, Napoli, Guida, 1990.

G.M. ANSELMi, *L'immaginario e la ragione. Letteratura italiana e modernità*, Roma, Carocci, 2017.

A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

M. BARBI, *Giordani o Gherardini contro M.me de Staël*, in *Miscellanea Renier*, Torino, Loescher, 1912, pp. 175-185.

A. BATTISTINI, *Rozzo poeta o genio sublime? L'alterna fortuna di Dante nel Settecento*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G.M. Anselmi et alii, Bologna, Gedit, 2005, pp. 492-504.

ID., *Dante a chiaroscuro. Requisitorie e apologie settecentesche*, in *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, a cura di D. Cofano et alii, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, pp. 115-135.

ID., *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019.

E. BIGI, *Le lettere del Leopardi*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 183-193.

ID., *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 9-80.

ID., *Il Leopardi e l'Ariosto*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento: atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, 13-16 settembre 1976*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 215-228.

W. BINNI, *La battaglia romantica in Italia*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 77-90.

ID., *Storia della critica ariostesca (1951)*, in ID., *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015, pp. 151-256.

R. BIZZOCCHI, *La critica letteraria di Paride Zaiotti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 4, 1, 1974, pp. 299-325.

L. BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

ID., *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1997.

ID., *Dall'imitazione al rimpianto: Leopardi tra "Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" e l'"Inno ai Patriarchi"*, in «Humanitas», LIII, 1998, pp. 12-28.

ID., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011.

ID., *La svolta dell'idillio. E altre pagine leopardiane*, Bologna, Il Mulino, 2017.

H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

ID., *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996.

C. BOLOGNA, *Boccaccio e l'invenzione del cànone dei Classici moderni*, «Heliotropia», 15, 2018, pp. 5-38.

ID., “Tradizione” e “traduzione” nel formarsi di un canone, in «*La somma de le cose*». *Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di A. Andreose, G. Borriero, T. Zanon, con la collaborazione di A. Barbieri, Padova, Esedra editrice, 2018, pp. 179-204.

L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

EAD., *La formazione del canone nel '500: criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 45-72.

EAD., *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012.

EAD., *Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Pestarino, A. Menozzi, E. Niccolai, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 1-18.

EAD., *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019.

G. BONFANTI, *Una immagine leopardiana di Angelica*, «Studi urbinati», I, 1955, pp. 56-62.

A. BORLENGHI, *La polemica sul romanticismo*, Padova, R.A.D.A.R., 1968.

C. BORRELLI, *Su Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento*, Napoli, L'Orientale, 2001.

F. BRANCALEONI, s.v. *Minzoni, Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010.

J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Traduzione italiana di D. Valbusa, Quarta edizione accresciuta, per cura di G. Zippel, Firenze, Sansoni, 1944.

E. CACCIA, s.v. *Pape Satàn, pape Satàn aleppe*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

F. CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare nella scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.

V. CAMAROTTO, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

ID., *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

F. CAMILLETTI, *Classicism and Romanticism in Italian Literature*, London, Pickering & Chatto, 2013.

ID., MARTINA PIPERNO, *Sopravvivenze dell'antico. Il mito nella polemica classico-romantica*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, sous la direction de P. Abbrugiati, «collection Textuelles», Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 83-99.

L. CAPITANI, s.v. *Bellini, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VII, 1970.

F. CAPORUSCIO, s.v. *Saluzzo, Diodata*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.

C. CAPPELLETTI, *Elementi di Filologia dantesca nel carteggio Bodoni-Dionisi*, in *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento*, a cura di C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 305-315.

L. CARETTI, *La fortuna dell'Ariosto*, in *Storia della Letteratura Italiana*, III, Milano, Garzanti, 1965, pp. 821-830.

ID., *Le feste ariostesche del 1801*, in *Antichi e moderni: studi di letteratura italiana. Seconda serie*, Roma, Salerno, 1996, pp. 24-31.

U. CARPI, *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'«Antologia»*, Bari, De Donato, 1974.

ID., *Leopardi e la politica*, in ID., *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978, pp. 83-268.

N. CARRANZA, s.v. *Bagnoli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963.

C. CARUSO, «*Così fan tutte*», o sia *La scuola dell'«Orlando furioso»*, «Il saggiautore musicale», I/2, 1994, pp. 361-375.

M. CENTENARI, *Falsificazione, poetica dell'imitatio e classicismo filologico*, in G. LEOPARDI, *Inno a Nettuno, Odae adespotae 1816-1817*, a cura di M. Centenari, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 43-65.

F. CERAGIOLI, *Lo «Zibaldone» pisano e il percorso della poesia*, in «Zibaldone» cento anni dopo. *Composizione, edizioni, temi*: atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, Portorecanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 75-84.

D. CONSOLI, s.v. *Baretti, Giuseppe*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

G. CONSOLI FIEGO, *Le raccolte di classici italiani (1500-1914). Saggio storico-bibliografico*, Napoli, Ricciardi, 1939.

B. CROCE, *I «quattro poeti» e l'edizione fattane in Germania da Adolfo Wagner*, in *Aneddoti di varia letteratura*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1942, pp. 114-120.

ID., *Poeti e scrittori d'Italia*, I, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2015.

E.R. CURTIUS, *Formazione del canone moderno*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, pp. 293-301.

R. DAMIANI, *Leopardi e Madame de Staël*, «Lettere Italiane», XLV, 4, 1993, p. 538.

F. DEL BECCARO, s.v. *Voltaire*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

A. DEL GATTO, *Il Tasso rivoluzionario. Note intertestuali sul «Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare»*, in «Italies», VII, 2003, pp. 115-135.

C. DEL VENTO, *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille «di soglia» tra 'estrazione' e 'marginalizzazione'*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3, 2018, pp. 29-80.

G. DE ROBERTIS, *Le lettere come storia di un'anima*, in *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 99-117.

A. DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri e i «Quattro poeti»*, «Cuadernos de Filología Italiana», 12, 2005, pp. 189-194.

Id., *Alfieri e Machiavelli*, in *De Florence à Venise: études en l'honneur de Christian Bec*, réunies par F. Livi, C. Ossola, Paris, PUPS, 2006, pp. 419-430.

Id., *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013.

F. D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

B. FAEDDA, *From Da Ponte to the Casa Italiana. A Brief History of Italian Studies at Columbia University*, New York, Columbia University Press, 2017.

P. FASANO, *L'Europa romantica*, Firenze, Le Monnier, 2004.

F. FEDI, *Mausolei di sabbia: sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.

G. FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1952.

J. FIGURITO, *Leopardi e Frontone*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 437-450.

A. FRATTINI, *Leopardi e gli ideologi francesi del Settecento*, in «Leopardi e il Settecento: atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, 13-16 settembre 1962» Firenze, Olschki, 1964, pp. 253-282.

M. FUBINI, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947.

ID., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La nuova Italia, 1951.

ID., *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1954.

ID., s.v. *Alfieri, Vittorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960.

ID., *Ugo Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.

ID., *Baretti, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964.

ID., *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1965.

ID., s.v. *Bettinelli, Saverio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

C. GENETELLI, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, LED, 2016.

G. GENOVESE, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-356.

ID., *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. Caracciolo e M. Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 285-306.

ID., *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.

S. GENSINI, *Dinamiche linguistico-culturali e spazio del letterato nelle discussioni del primo Ottocento. La posizione del Leopardi*, in «Lavoro critico», 23, 1981, pp. 75-112.

ID., *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, il Mulino, 1984.

E. GHIDETTI, *Bibliografia leopardiana (1815-1999)*, a cura di C. Biagioli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010.

A. GIANNANTI, *La fortuna otto-novecentesca del Conte Ugolino nel romanzo italiano*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, cit. pp. 261-269.

C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

K.W. HEMPFER, *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Modena, Panini, 2004.

A. IACONO, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli. Le edizioni del Cinquecento. In appendice* A. Gregori, *Saggio di censimento delle edizioni dei Secreti*, Introduzione di P. Procaccioli, Manziana, Vecchierelli, 2011.

V. IMBRIANI, *Studi letterari e bizzarrie satiriche, Incontri, reminiscenze, imitazioni, plagi*, in ID., *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1907, pp. 350-358.

P. ITALIA, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Roma, Carocci, 2016.

G. IZZI, s.v. *Centauro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1999.

S. JOSSA, *Coincidenze casuali e incontri possibili: Ariosto oggi*, in «Versants», 59, II, 2012, pp. 189-211.

D. KONSTAN, *Friendship in the Classical World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

C. LAES, *What could Marcus Aurelius feel for Fronto?*, «Studia Humaniora Tartuensia», 10, 2009.

G. LANDOLFI PETRONE, *Filosofi del Settecento nelle letture di Leopardi*, in *Bibliothecae Selectae. Da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1993, pp. 475-491.

F. LANZA, s.v. *Rosini*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

L. LEONARDI, s.v. *Scuola poetica Siciliana. Fortuna e tradizione*, in *Federiciana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.

G. LONARDI, *Liberare il prigioniero: note su commento e traduzione in Leopardi*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di A. Dolfi e A. Mitescu, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 19-30.

ID., *L'oro di Omero: l'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005.

C. LUPORINI, *Leopardi progressivo. Il pensiero di Leopardi. L'officina dello «Zibaldone». Naufragio senza spettatore*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

M. MANFREDI, s.v. *Rosini, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.

G. MANITTA, *Giacomo Leopardi. Percorsi critici e bibliografici (1998-2003)*, Castiglione di Sicilia, Accademia Il Convivio, 2009.

B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke: alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003.

M.L. McLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

P.V. MENGALDO, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012.

G. MICHELI, s.v. *Soave, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018.

G. MONSAGRATI, s.v. *Giordani, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001.

R. MORACE, *La tragedia del conte Ugolino tra Alfieri e Marenco*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Pisa, ETS, 2015, pp. 251-260.

P. MORENO, s.v. *Zeusi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966.

G. NANNINI, *Vita ed opere di Giovanni Rosini, letterato pisano del sec. XIX*, Pisa, Corsi, 1979.

G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia: Il Settecento*, II, Milano, Vallardi, 1964.

G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», I, 1967, pp. 191-198.

G. NICOLETTI, *Foscolo*, Roma, Salerno, 2006.

G. PACELLA, *Elenchi di letture leopardiane*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, fasc. 444, 1966, pp. 557-577.

G. PADOAN, s.v. *Arpie*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

P. PALMIERI, A. FREGNANI, *Leopardi a Bologna*, Faenza, Fratelli Lega Editori, 2016.

L. PAOLINO, *Lorenzo Da Ponte tra prima e seconda edizione delle Memorie*, «Forum Italicum», September 2007, 41, pp. 297-341.

G. PASQUALI, *Zoilo*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937.

V. PERDICHIZZI, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatraccia, traduzionaccie, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2013.

G. PETRONIO, *Il romanticismo*, Palermo, 1960.

ID., *Proposte e ipotesi di lavoro per uno studio del romanticismo*, in *Dall'illuminismo al verismo*, Palermo, 1963.

M. PIPERNO, «*Eccetto l'Ariosto*»: *Giacomo Leopardi legge l'Orlando furioso*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 20, 2, 2017, pp. 295-315.

L. PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 685-712.

G. POLIZZI (a c. di), *Leopardi e la filosofia*, Firenze, Polistampa, 2001.

A. PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

P. PROCACCIOLI, *“Costui chi e’ si sia”. Appunti per la biografia, il profilo professionale, la fortuna di Girolamo Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli dall’accademia alla corte alla tipografia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2012, pp. 13-75.

ID., *Ruscelli, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.

A. QUONDAM, *Il rimario e la raccolta. Strumenti e tipologie editoriali del petrarchismo*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Mucchi, 1991, pp. 123-150.

ID., *Rinascimento e classicismo: materiali per l’analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma, Bulzoni, 1999.

ID., *Petrarca, l’italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004.

ID., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013.

E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997.

G. RANDO, *Leopardi: la pedagogia, Locke e la formazione del genio*, in «Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi: atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, Portorecanati, 14-19 settembre 1998», Firenze, Olschki, 2001, pp. 625-650.

M. ROGGERO, *Ariosto e Tasso: le letture dei grandi poemi*, in EAD., *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 91-119.

M. SANSONE, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in «Leopardi e il Settecento: atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, 13-16 settembre 1962» Firenze, Olschki, 1964, pp. 133-174.

L. SASSO, *Vittorio Imbriani e le forme della citazione*, in «Italianistica», XXX, 1, 2001, pp. 85-94.

G. SCARABELLO, *Da Ponte, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986.

A. SCHIAFFINI, s.v. *Poesia*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

F. SCRIVANO, *Giacomo Leopardi e la forma breve*, in «Italianistica», 2, 2017, pp. 87-101.

R. SCRIVANO, *Bisso, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968.

ID., *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento: atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, 13-16 settembre 1976*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 291-337.

C. SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

P.M. SIPALA, *Attraverso lo "Zibaldone": schema di un discorso leopardiano sulla letteratura italiana sino all'Arcadia*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento: atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, 13-16 settembre 1976*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 785-791.

- J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, disegni di Karl-Ernst Herrmann, Torino, EDT, 2007.
- C. STEFFAN, s.v. *Perucchini, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.
- F. TATEO, s.v. *Colombo, Michele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.
- S. THOMAS, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, New York-London, Routledge, 2008.
- S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.
- ID., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980.
- ID., *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*, Pisa, ETS, 1985.
- ID., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997.
- D. TONGIORGI, «Solo scampo è nei classici»: *l'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Modena, Mucchi, 2009.
- A. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2007.
- A. TORTORETO, *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati, 13-16 settembre 1976, Firenze, Olschki, 1978, pp. 793-802.

M. TOSCANO, s.v. *Morghen, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012.

A. VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento e altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1958.

ID., s.v. *Venturi, Pompeo*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970.

H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.

P. ZAJA, *Il ragionar armonico e la perfezione della poesia: appunti Sul Rimario di Girolamo Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2012, pp. 635-656.

M. ZORZI, *La stampa, la circolazione del libro*, in *Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. del Negro e P. Preto, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", 1998.